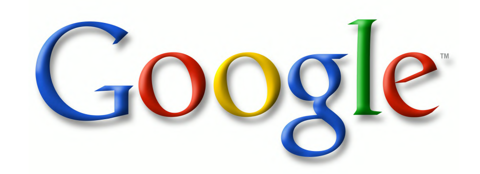
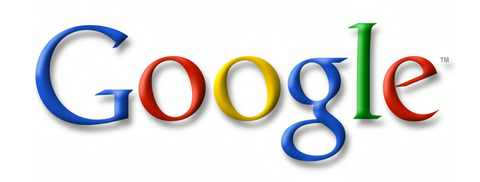




GUIDE

DE

L'ART CHRÉTIEN.

POITIERS. — TYPOGRAPHIE DE HENRI OUDIN.



DESS. A. DE ROSSI GRAVÉ PAR D. PAZZI

S.T PIERRE

Statue de bronze du IV ou V.e siècle

GUIDE

DE

L'ART CHRÉTIEN

ÉTUDES

D'ESTHÉTIQUE ET D'ICONOGRAPHIE

PAR

LE Cte DE GRIMOÜARD DE SAINT-LAURENT

COMMANDEUR DE L'ORDRE DE PIE IX.

TOME V.

PARIS

LIBRAIRIE ARCHÉOLOGIQUE DE DIDRON

RUE SAINT-DOMINIQUE-SAINT-GERMAIN, 23.

POITIERS

HENRI OUDIN, LIBRAIRE-ÉDITEUR

RUE DE L'ÉPERON, 4.

1874

GUIDE

DE

L'ART CHRÉTIEN

ÉTUDES D'ESTHÉTIQUE ET D'ICONOGRAPHIE

QUATRIÈME PARTIE

ICONOGRAPHIE DES SAINTS.

EXPOSÉ PRÉLIMINAIRE.

Après les principaux mystères de notre foi, les Saints tiennent la place la plus grande dans la liturgie de l'Eglise ; ils doivent donc trouver une place analogue dans l'art chrétien, qui se rattache par tant de liens à ces rites sacrés. En représentant les Saints, pour les faire honorer dans leurs images, il vient répéter, à sa manière, ce que l'Eglise dit à leur sujet dans ses leçons, dans ses hymnes. Quelquefois, la liturgie appelle l'art directement à son secours, pour célébrer ces glorieux habitants du ciel. Dans les cérémonies de la canonisation, elle réclame des tableaux où soient représentés l'exaltation du nouveau Saint et ses miracles canoniquement reconnus. Dans l'antiquité chrétienne, on voit promptement apparaître le culte des saints patrons et les honneurs qui leur sont rendus au moyen de leurs images : c'étaient les fondateurs de l'église particulière, fondateurs aussi, à Rome, de l'Église universelle ; c'étaient les martyrs qui avaient le mieux illustré un lieu par l'effusion de leur sang, et cette qualité, encore à Rome, se trouvait réunie sur les têtes des Apôtres saint Pierre et saint Paul. Après eux, vinrent dans la suite saint Laurent, sainte Agnès, hono-

rés dans la capitale du monde, comme les héros hors ligne de ses plus glorieux combats, et aussi, ce semble, comme des types d'une certaine excellence pour représenter soit le martyre, soit la virginité : un peu comme saint Pierre et saint Paul étaient eux-mêmes les types de l'apostolat. Il ne faut pas perdre de vue, en effet, le caractère de généralité que prenaient facilement toutes les idées, dans ces temps primitifs. Gardons-nous bien de croire que ce fût au détriment soit des honneurs personnels, soit de la vérité et de l'importance des faits. Généralisés quant à leur signification, les faits n'en étaient que mieux attestés; et les personnes n'en étaient que mieux honorées; car cette situation revient à dire qu'elles étaient honorées *in Christo*, c'est-à-dire en Notre-Seigneur Jésus-Christ lui-même.

On a pu le dire avec raison de tout chrétien : il est un autre Jésus-Christ; *christianus, alter Christus*. Tout chrétien, en état de grâce, est incorporé avec ce divin Sauveur, au point de devenir comme un autre lui-même, mais c'est eu égard à ce qu'il en reçoit et comme un vase qui le contient : il y a cette différence avec les Saints, quand nous les considérons, que nous les honorons, que nous nous adressons à eux comme tels, que non-seulement ils sont des vases qui contiennent Notre-Seigneur Jésus-Christ, mais aussi des canaux qui le distribuent, ou, si l'on veut, des vases trop pleins qui débordent et communiquent les grâces surabondantes qu'ils ont reçues. Les Saints remplissent alors, vis-à-vis de nous, l'office de lieutenants du Christ, et par leurs mains nous pouvons recevoir tout ce que nous recevrions de lui-même, sans aucune diminution, et plutôt avec surcroît, car il se multiplie en eux. Les Apôtres sont comme d'autres lui-même, dans l'expansion de sa doctrine, comme fondateurs de son Église, et saint Pierre, sous ce rapport, réunit seul, par excellence, toutes les prérogatives qui en font le chef visible de son Église, son représentant, son interprète infaillible. Les martyrs participent, jusqu'à une certaine identification, aux douleurs et aux triomphes de sa passion. Et que dire des vierges? Associées à sa très-sainte Mère, elles partagent avec lui et avec elle, dans une certaine mesure, un privilége ineffable; ce privilége en Jésus et Marie élève la nature humaine bien au-dessus des Anges; car, s'ils sont de purs esprits, il semble que, avec la virginité, l'on n'a plus de corps que pour l'assujettir à la partie spirituelle de notre être.

Les Saints, dans les anciens monuments, sont ordinairement représentés dans des rapports directs avec Notre-Seigneur, rapports exprimés par la représentation même : ou ils occupent sa place, ou ils sont rangés à côté de lui, comme faisant partie de sa cour ; ou, au-dessous de lui, ils apparaissent comme ses délégués, prêts à agir sous ses ordres, ou pour dire que leur rôle est de le faire connaître. Tel est saint Apollinaire, dans la

mosaïque absidiale de l'église de son nom, dite *in classe*, dans la banlieue de Ravenne. Notre-Seigneur ne s'y montre pas précisément en personne, comme l'on sait, mais la croix qui le représente, quand bien même elle ne porte pas au moins son buste, a la même valeur iconographique que sa personne même. Sur les fonds de verre où saint Laurent occupe la position centrale, entre saint Pierre et saint Paul, il est, on peut le dire, à la place qui, en propre, appartient à Notre-Seigneur[1]. Nous avons considéré, il est vrai, que cette situation était surtout comme la traduction, dans le langage iconographique, de ces mots : Saint Laurent est honoré dans l'Église, ou de ceux-ci : Le martyre fleurit dans l'Église. Mais cette interprétation n'exclut pas l'idée d'une certaine assimilation du Saint et du Martyr, alors surtout que l'on veut spécialement l'honorer, avec le divin Sauveur. Idée qui se trouve plus expressément rendue sur cet autre fragment de verre, que nous reproduirons quand nous nous occuperons directement du saint Martyr lui-même, où il n'est pas accompagné des deux Apôtres, mais où le monogramme sacré ☧ est suspendu derrière sa tête, comme le serait un nimbe. Ce qui peut alors signifier expressément : *Laurentius in Christo*, saint Laurent vit dans le Christ, l'honneur que nous lui rendons s'identifie, en quelque sorte, avec celui que nous devons à ce divin Sauveur. Des observations analogues s'appliquent à sainte Agnès et à d'autres vierges, que l'on voit entre les deux Apôtres.

A ce genre de substitution semble pouvoir se rattacher le rôle que saint Genès, d'après une interprétation très-plausible de M. de Rossi, jouerait sur un certain nombre de sarcophages du midi de la France. Ce ne serait plus la place de Notre-Seigneur qu'il viendrait prendre, mais celle de saint Pierre et saint Paul. Les têtes des deux Apôtres ont été appliquées aux angles de toute une classe de ces monuments, là où les anciens faisaient figurer des masques de théâtre, pour dire que le drame de la vie était joué, ou le soleil et la lune, pour dire que le temps avait accompli son cours. La pensée chrétienne substituée à ces pensées païennes, reviendrait alors à ces termes : Il est mort au sein de l'Église. La substitution d'un patron local, comme dans le cas de saint Genès, aurait la même signification, puisque l'église particulière, unie à l'Église universelle, la représente avec cette perfection qui appartient à toutes les parties d'un tout homogène.

Les Saints que l'on a voulu spécialement honorer dans l'antiquité chrétienne, ont été représentés plus souvent alors approchant du souverain Roi, comme membres de sa cour. Ceux qui l'approchent de plus près sont ordinairement saint Pierre et saint Paul, considérés comme ses pre-

1. Garrucci, pl. xx.

miers ministres; mais nous avons vu que, dans la mosaïque de sainte Pudentienne, l'artiste avait su ménager sa composition, si bien que, les Apôtres étant rangés à leur place, la Sainte titulaire et sainte Praxède, sa sœur, peuvent s'approcher du Sauveur — grâce à l'élévation supérieure de son trône, — jusqu'à être sur le point d'atteindre sa tête, pour y déposer leurs couronnes : couronnes qu'elles ont reçues de lui, mais qu'elles veulent, à leur tour, lui offrir.

Avec des variétés dans le mode de composition, c'est là l'idée qui va dominer; seulement la gravité croissante qui caractérisera l'art byzantin, aura pour effet d'éloigner du trône les Saints appelés à de semblables honneurs, et de leur faire prendre des attitudes plus uniformes : ils porteront leurs couronnes sur les pans de leurs manteaux, et, s'avançant vers le Sauveur dans sa gloire, ils auront pour introducteurs près de lui, les Saints déjà en possession de la béatitude qu'ils viennent partager. C'est ainsi que, dans la mosaïque de Saint-Côme-et-Saint-Damien, les deux Saints sont présentés à Notre-Seigneur par saint Pierre et saint Paul; au IXe siècle encore, dans la mosaïque de Sainte-Praxède, il en est de même de cette Sainte et de sainte Pudentienne, sa sœur. Dans la mosaïque de Sainte-Cécile, à peu près contemporaine, c'est au contraire sainte Agathe, mise en pendant de la sainte titulaire, qui présente le pape Pascal II.

Au Ve siècle, dans la peinture du cimetière des Saints-Marcellin-et-Pierre (t. II, pl. XX), ces deux Saints, saint Tiburce et saint Gorgonius, représentés à droite et à gauche de l'Agneau, dans la partie inférieure de la composition, acclament le Sauveur, trônant au-dessus, entre saint Pierre et saint Paul.

Il arrive souvent, pendant la longue période à laquelle appartiennent ces divers monuments, que les Saints appelés à l'honneur de figurer dans ces représentations sacrées, sont simplement rangés sur une ligne horizontale, dont Notre-Seigneur occupe le centre, à moins qu'étant élevé dans une région supérieure, il ne soit remplacé, à la hauteur où sont rangés les Saints, par une figure qui le représente, comme l'Agneau dans la peinture des Saints-Marcellin-et-Pierre, ou par la sainte Vierge, comme dans la mosaïque de Saint-Venance (t. I, pl. VII).

Cet exposé montre sous quel jour, dans l'antiquité chrétienne, les Saints étaient principalement représentés; mais nous ne prétendons pas qu'ils ne l'aient pas été autrement. Dans tous les cas, leurs représentations, au moyen âge, prennent un ton beaucoup plus individuel, et c'est alors que l'on multiplie et que l'on précise les emblèmes et les attributs propres à les caractériser; c'est alors aussi que l'on représente leurs histoires et leurs légendes avec un vaste développement.

Nous ne pouvons songer à passer tous les Saints en revue, ni même essayer de tout dire sur ceux auxquels nous nous attacherons plus spécialement, comme types des catégories auxquelles ils appartiennent. Cette étude pourrait s'étendre autant que l'étude même de leurs actes et de tout ce qui a été fait pour les honorer. Aussi nous ne prétendons pas dispenser de recourir aux documents particuliers à chacun d'eux. Mais, pour mettre en voie de le bien faire, nous allons commencer par deux études sur le caractère des Saints en général et sur leurs caractéristiques, c'est-à-dire sur les moyens iconographiques qui peuvent servir à exprimer, à rappeler leurs caractères, ou seulement servir à les faire distinguer; et ce n'est qu'après avoir posé ces bases que nous chercherons, dans la vie des Saints les plus connus, et dans les monuments qui leur sont consacrés, les notions et les exemples les plus capables de diriger dans la représentation des Saints de toute catégorie.

Trois ordres se présentent pour régler la marche de celui qui entreprend une semblable étude : l'ordre alphabétique, l'ordre du calendrier, et enfin l'ordre des groupes dans lesquels les Saints sont rangés par l'Église. Le premier est plus commode pour les recherches; le second est suivi dans les collections de la vie des Saints, et par les auteurs qui, comme Molanus et Ayala, ont, avant nous, réuni succinctement des notions sur la manière de représenter ces habitants du ciel. Nous croyons préférable, vu le caractère d'ensemble de nos études, et cependant leur étendue bornée, d'adopter, conformément au plan que s'était proposé le cardinal G. Palæoti[1], l'ordre des groupes liturgiques, qui nous permet de résumer les caractères propres à chaque groupe, de telle sorte que l'application puisse en être faite ensuite, soit à ceux auxquels nous consacrerons une étude spéciale, soit à ceux que l'abondance des matières nous contraindra de passer sous silence.

Les Saints du Nouveau Testament rentrent tous dans l'une ou l'autre de ces catégories : les Apôtres, les Martyrs, les Confesseurs, les Vierges et les saintes Femmes. Mais nous devons faire aussi la part des Saints de l'ancienne loi; et nous prendrons notre point de départ dans les litanies des Saints, où l'on invoque d'abord les Patriarches et les Prophètes. Nous y trouvons aussi les éléments d'importantes subdivisions. Aux Apôtres nous joindrons les Évangélistes; parmi les Confesseurs, nous distinguerons les Docteurs et les Pontifes, puis les modèles de la vie monastique et religieuse, les saints Fondateurs d'Ordres principalement. En dernier lieu, nous consacrerons une ou deux subdivisions particulières à de très-grands Saints qui n'ont aucun de ces caractères.

1. *De Imaginibus sacris*. Table du L. IV, non publié.

Nous ne nous priverons pas cependant des avantages de l'ordre alphabétique : nous le retrouverons au moyen de nos tables.

Dans notre pensée, d'ailleurs, aucun de ces amis de Dieu ne doit être négligé, et nous les invoquons tous, afin qu'ils nous assistent, dans cette dernière partie d'un travail où Dieu lui-même sera d'autant plus glorifié que nous aurons mieux réussi à les faire honorer.

ÉTUDE PREMIÈRE.

CARACTÈRE DES SAINTS.

I.

DES SAINTS.

Le plus habile maniement du pinceau ne saurait suffire pour faire un tableau d'un vrai mérite: il faut l'intelligence de son sujet; et, pour faire un bon portrait, il faut avoir saisi le caractère de la personne. Pour bien représenter les Saints, il faut se faire une idée juste de la sainteté. La sainteté consiste dans l'union avec Dieu, dans une assimilation telle avec Notre-Seigneur Jésus-Christ, par l'effet de sa grâce et par la vertu de ses mérites, que toutes nos pensées, toutes nos affections, toutes nos actions, soient conformes à ce qu'il pense, à ce qu'il veut, à ce qu'il demande de nous. Tout ce qui s'écarte, si légèrement que ce soit, de ces conditions, n'est pas saint. Les plus grands des Saints, la sainte Vierge exceptée, tant qu'ils ont été exposés aux misères de cette vie, ont fait quelques péchés. Dans le moment où ils les ont commis, dans le moment où ils ont pensé, aimé, agi autrement que Dieu ne le demandait d'eux, ils ont cessé d'être saints, en prenant le terme dans sa rigueur, et ils n'ont pu recouvrer la sainteté que par une réparation proportionnée à la faute; mais alors il arrive, et le plus souvent, que chez eux cette réparation devient plus que suffisante, qu'elle surabonde même. C'est le cas d'appliquer mieux que jamais cette expression de saint Paul : « Là où le péché avait abondé, Dieu a mis surabondance de grâce ». Ceci s'explique par les efforts que font les Saints, aidés de la grâce, pour expier leurs fautes, et par le surcroît de grâces que ces efforts généreux leur attirent.

Sans approcher de ces héros, dont les fautes en cette vie ne sont que rares et légères, et qui s'en servent pour s'élever vers les sommets d'une sainteté de plus en plus sublime, il est certain que nul, s'il n'est saint, ne

sera admis à la vision de Dieu, dont la privation constitue à elle seule un malheur infini.

Quelle différence cependant n'y a-t-il pas entre ces héros de la foi, qui arrivent à Dieu les mains pleines, et n'ont plus à effacer de leur vie, lorsqu'ils paraissent devant Dieu, que des taches fugitives, et nous autres, qui avons besoin, en quelque sorte, d'effacer toutes les actions de la nôtre, pour obtenir grâce du Souverain Juge? On se trouve dans ce cas, sans avoir commis de grands crimes. Tout ce qui n'est pas selon le cœur de Dieu, ces mille pensées, ces mille affections, que nous nourrissons chaque jour en dehors des voies qu'il a tracées à notre esprit et à notre cœur, sont abominables devant lui. Ce bon Père nous aime, mais il hait tout ce que nous haïrons un jour, si nous sommes admis à recueillir son héritage. Telle est notre propension au mal, qu'il ne suffit pas d'une vertu commune pour résister à ses trompeuses amorces; il faut faire des efforts héroïques, continuels, et s'élancer, avec une générosité qui réponde à la libéralité divine, dans la voie des conseils, pour ne jamais dévier, ou ne dévier que légèrement de la voie des préceptes.

De là ces macérations, ces violentes ruptures, ces exagérations apparentes, que nous remarquons dans les Saints. Dans la chaleur du combat, est-il possible aux meilleurs soldats de conserver toujours la régularité de leurs rangs? On les reconnaît en cela, qu'ils savent facilement les reprendre. Retrouvez les Saints dans des conditions ordinaires, quand la voie est droite, qu'ils y cheminent avec vous : ils seront pleins d'aménité, de condescendance.

Un Saint sait marcher, mais il a aussi des ailes; il a des ailes, car il sait s'élever au-dessus des vues, des motifs, des considérations, des affections qui font agir les autres hommes ; il le fait facilement, parce qu'il a acquis l'habitude de le faire. Entretenant avec Dieu un commerce habituel, il y puise une élévation qui le met bien au-dessus de ce qu'on pourrait attendre naturellement de son instruction et de son intelligence. Mais Dieu est un père, et ce que l'on puise principalement dans ces rapports intimes avec lui, c'est la sérénité et la paix. Nous nous plaisons à le répéter, le trait caractéristique des Saints, de tous les Saints, c'est la sérénité et la paix. Prenez-les dans la rigueur des plus cruels traitements qu'ils puissent s'infliger à eux-mêmes; prenez-les dans la chaleur la plus vive du zèle, s'armant contre le vice pour protéger la vertu; prenez-les dans les élans de la contemplation, dans les transports de l'extase, vous trouverez toujours sur leur physionomie un fond de sérénité inaltérable.

Ce qui relève et ce qui apaise, voilà ce qu'il faut savoir exprimer dans une figure, pour la rendre capable de bien représenter un Saint. Ces vaillants athlètes sont sortis du milieu commun à tous les autres hom-

mes : il n'est donc pas à dire qu'à prendre leurs traits dans leur disposition fondamentale et native, ils aient une distinction exceptionnelle, e réunissent, dans un accord parfait, les lignes de la beauté. Ainsi nous ne raisonnerons pas pour tous les Saints comme nous l'avons fait pour Jésus, pour Marie et pour la lignée royale et choisie dont ils sont issus ; nous admettrons que l'on peut rencontrer chez eux tous, ce qui, perpétué dans les races ou produit accidentellement dans la personne, nuit, par défaut ou par excès dans quelqu'une des parties, à la parfaite conformation du corps ou du visage. On le voit, d'ailleurs, par les Saints modernes dont les portraits nous sont connus. Saint François de Sales était trop gros, saint Charles avait le nez trop long, et saint Vincent de Paul n'a jamais été loué pour la beauté de ses traits. Cependant il n'est pas douteux que, dans la patrie céleste, ils rivaliseront tous de beauté, de la manière la plus admirable, en conservant chacun les traits caractéristiques de son type. Les procédés de l'art nous mettent en voie de comprendre comment cela peut se faire. Une charge paraît d'autant plus ressemblante, qu'elle exagère davantage les parties les plus remarquées d'un visage. Le contraire est possible. Avec un talent élevé, on idéalise une figure, en relevant tous ses côtés nobles ; et, moins reconnaissable pour le vulgaire, un portrait ainsi conçu satisfait mieux ceux qui ont apprécié dans la personne tout ce que l'on exprime dans l'image.

Ce qui serait une flatterie, appliqué aux grandeurs et aux succès souvent menteurs de ce monde, n'a rien d'exagéré quand il s'adresse aux princes de la cité céleste. De même en peinture, tandis qu'un portrait flatté devient facilement un portrait faux en tous points, qui ne répond à rien de vrai, il se peut que flatter un portrait de Saint ne soit que tenter un effort pour le représenter dans la vérité des traits qui, désormais, lui appartiennent définitivement. Il ne les a pas encore, puisqu'il n'est pas ressuscité, mais ils lui appartiennent parce que ce sont ceux avec lesquels il doit ressusciter.

Nous n'en conclurons pas qu'il soit à propos de transformer ainsi tous les portraits des Saints, en les idéalisant ; non, il est précieux de conserver exactement le souvenir de ces traits mêmes, avec lesquels on les a connus sur la terre. Il importe de les posséder, quand ce ne serait qu'afin de se faire une idée de leur transformation, de leur transfiguration. Cette conservation importe aux mêmes titres que celle de leur histoire, alors même qu'avant de se consacrer au service de Dieu, ils étaient livrés à toutes les séductions du monde. Mais nous ferons alors une distinction : il est bon d'avoir des portraits des Saints qui ne soient que des portraits ; ils seront conservés et reproduits comme des portraits de famille. Les Saints laissent toujours après eux plus qu'une famille naturelle : ils

ont une famille religieuse. Dans les salles des couvents de leur Ordre; dans celles de l'évêque, du simple prêtre qui leur a succédé ; dans la demeure de ceux qui se sont mis sous leur protection, dans les livres qui racontent leur histoire, on aimera à rencontrer ces portraits. Mais là où ils sont l'objet, non plus seulement d'un culte de souvenir, mais d'un culte d'honneur et de protection,— de l'honneur qu'on leur rend et de la protection que l'on en attend,— dans l'église, sur l'autel, on ne manquera certainement pas à la vérité en les idéalisant. D'ailleurs, il y a quelque chose qu'il faut toujours savoir rendre, même quand, en les représentant, on veut rester dans les termes stricts d'un portrait: c'est la sérénité du regard, l'élévation de la physionomie; et la modification qui en résulte, dans la conformation de traits permanents, tendra, on peut en être sûr, à corriger déjà ce qu'ils pourraient avoir de défectueux; elle diminuera la saillie là où elle s'exagère, elle atténuera la dépression là où elle est trop grande; et c'est en avançant un peu plus dans la voie ainsi indiquée, que l'on peut, sans le fausser, idéaliser un type de visage.

De la très-grande majorité des Saints, il ne nous est resté aucun portrait. Libre alors à l'artiste d'imaginer un type de visage pour le Saint qu'il a mission de représenter, ou, avec bien plus de raison, d'en choisir un parmi ceux qui lui ont été précédemment attribués. Dans tous les cas, il s'agit toujours alors de constituer un type purement idéal ; et, n'étant pas commandé par des conditions de fait, l'artiste ne saurait mieux faire que de se conformer en toutes circonstances à ce type idéal. Nous lui accordons ce privilége, et cependant, afin de l'aider à bien en user, nous allons d'abord étudier ce que l'on peut savoir des traits de quelques-uns des Saints les plus rapprochés de nous, et de la physionomie qu'ils ont pu prendre effectivement dans les principales circonstances où l'on est appelé soit à les représenter eux-mêmes, soit à représenter ceux qui les ont précédés dans les voies de Dieu.

Comme il s'agit de s'éclairer par des exemples contemporains, ou presque contemporains, pour étudier des traits et des physionomies au point de vue de l'art, et non pas de rendre un culte aux Saints, il nous sera permis de prendre ce terme de Saints dans le sens le plus large, de ne pas borner notre étude aux serviteurs de Dieu qui ont été canonisés ou béatifiés par l'Église. Nous n'anticipons pas par là sur ses décisions souveraines; nous nous y soumettons pleinement, au contraire, et nous rétractons d'avance tout ce qui pourrait nous échapper dans un sens qui ne leur serait pas pleinement conforme, à ce sujet, et en toutes matières et en toutes occasions.

II.

PORTRAITS DES SAINTS.

Nous savons avec quelle probabilité on peut croire que les véritables traits de Notre-Seigneur Jésus-Christ et de sa très-sainte Mère sont en partie parvenus jusqu'à nous. Il y a lieu de penser, sur des raisons plus puissantes encore, que les traits des apôtres saint Pierre et saint Paul nous ont été conservés avec plus de précision. Il faut descendre ensuite jusqu'au sixième siècle, à saint Grégoire le Grand, pour trouver un Saint dont on puisse espérer avoir non pas le véritable portrait, mais des dérivés d'un vrai portrait. Selon son historien, Jean Diacre, qui écrivait au VIII[e] siècle, on aurait alors conservé ce portrait, dont nous avons eu déjà occasion de parler, dans le monastère de Saint-André, sur le mont Cœlius, qui existe encore sous le nom de Saint-Grégoire. Le nimbe carré, porté sur cette tête, donnait le droit de penser qu'elle avait été peinte du vivant même du saint Pontife. Ce monument a, depuis lors, été détruit par le temps; mais il paraît que l'on en avait conservé une mauvaise copie, du XII[e] siècle environ, d'après laquelle a été gravée l'estampe publiée par Rocca [1], et que nous reproduirons (pl. XVII). Nous reviendrons sur ce portrait quand nous nous occuperons de l'iconographie des saints Pontifes, des saints Docteurs, et de saint Grégoire en particulier. Nous ferons remarquer seulement en ce moment, que, quant au type général, à l'attitude, au costume, à la coupe de la barbe et des cheveux, le caractère est bien conforme à toutes les représentations qui nous sont données des évêques et des papes de l'Église romaine, du VI[e] siècle au IX[e], par des monuments contemporains, et que ce caractère remarquable par sa gravité et sa simplicité, s'étend, avec des variétés de costume, à la représentation de tous les autres Saints, hors des rares circonstances où ils sont mis en action. Plus tard, on verra que les Grecs, jusqu'aux temps modernes, ont continué ainsi de représenter les Saints, tous également de face et le corps droit, sans aucune inflexion de la physionomie. Ils ne portent pas tous identiquement le même attribut; mais un petit nombre d'attributs,

1. Rocca, *Thes. pontif. sacr. que antiqui.* Romæ. 1745. T. II, p. 368. Les portraits de Gordien, père de saint Grégoire, et de Sylvie, sa mère, que l'on possédait séparément, lui ont été réunis dans la gravure de Rocca. Nous avons préféré associer à saint Grégoire une image de saint Corneille, prise dans la crypte de Lucine et du VIII[e] siècle.

répartis par groupes entre leurs mains, sont portés à peu près de la même manière.



1.
Tête de saint Henri (au Louvre).

Du VIe siècle, qui nous donne un portrait de Saint pape, nous passons au XIe, qui nous donne un portrait de Saint empereur. Les traits attribués à saint Henri, sur l'agrafe du musée du Louvre, que nous reproduisons, sont les mêmes qu'on lui voit dans deux manuscrits contemporains, du trésor de Bamberg, maintenant dans la bibliothèque de Munich. Il y a donc lieu de croire que ces figures sont ressemblantes. L'empereur y porte le costume, d'une richesse un peu chargée, que ses prédécesseurs avaient emprunté aux empereurs d'Orient; son attitude, d'ailleurs, est simple, et sa physionomie calme et honnête. La coupe de son visage, d'un ovale assez allongé, qu'allonge encore la disposition d'une barbe courte et rare, ne manque pas d'un certain caractère.

Nous aimons à comparer à cette figure, celle de notre saint Louis; et nous sommes fondé à croire que le sceau à l'effigie du saint roi et la statuette du musée de Cluny que nous donnerons l'un et l'autre ci-après, nous transmettent quelque chose de ses traits, à des âges différents [1].

Si des princes nous passons aux Saints fondateurs d'Ordres religieux, nous reconnaîtrons que ces chefs d'une nouvelle sorte de familles, ces Patriarches, comme on les a justement appelés, étaient dans des conditions exceptionnellement favorables pour laisser le souvenir de leurs traits, à leur postérité nombreuse et dévouée. L'on a des portraits de saint François, bien qu'il ne soit pas croyable que le saint époux de la pauvreté ait consenti à poser, pour faciliter l'œuvre des artistes; il n'est point croyable même que ces portraits aient été faits de son vivant: ils l'auront été seulement de souvenir, après sa mort, et ils se ressentent de la manière raide et sèche de ceux qui maniaient alors le pinceau. Ils n'ont pu, eux-mêmes, nous conserver qu'une ressemblance d'à peu près. Ceci admis, on remarquera ces traits fins et déliés de leur nature, indépendamment de la maigreur accidentelle, et l'on comprendra facilement qu'ils ne sont pas purement imaginaires. Animez-les, vous y trouverez cette distinction qui s'accorde bien avec le titre de chevalier donné à saint François; soufflez-leur un peu d'inspiration, vous y trouverez le poète; inclinez-les dans le sens d'une grâce naïve, vous y trouverez cette ravis-

1. Wailly, *Eléments de Paléographie*, pl. D, n° 3. *Mélanges d'Arch.* T. I, p. 181. pl. XXX.



GRAVÉ PAR G PAZZI

TYPES DE SAINTS

1 S. François de Paule. 2 S. Philippe de Neri. 3 S. Ignace de Loyola. 4 S. François de Sales

IMP BEILLET Q DE LA TOURNELLE, 38

sante éloquence, qui, en s'adressant aux oiseaux, savait si bien toucher les hommes.

On n'a pas d'égales données pour croire que les traits de saint Dominique nous aient été conservés dans la même proportion; mais le Beato Angelico a si bien rencontré, pour adapter à son saint Patriarche ceux qu'il lui a attribués, qu'à écouter nos impressions, ils nous feraient l'effet d'être authentiques.

Passant sous silence les intermédiaires, nous arrivons à l'époque où l'art, ayant pris son plus magnifique développement dans le sens de l'imitation de la nature, devenait capable, comme il ne l'avait jamais été depuis la ruine du monde antique, de faire de bons portraits. Alors, sur ce passage du xve au xvie siècle, époque de grandes douleurs pour l'Église, époque aussi de grandes luttes dans son sein, et par conséquent de grandes vertus, nous voyons cette très-sainte Mère enfanter toute une pléiade de Saints du premier ordre. Comme il faut nous restreindre, nous ne nous arrêterons qu'à quatre d'entre eux, dont on possède des portraits plus ou moins vrais: saint François de Paule, saint Ignace, saint Philippe de Néri et sainte Thérèse. L'on compte, parmi les chefs-d'œuvre de cette époque, des portraits du premier ordre: ceux, par exemple, de Jules II et de Léon X, par Raphaël. Mais alors, quelque nombreux que fussent les artistes de talent rayonnant autour des artistes de génie, relativement nombreux eux-mêmes, aucun des portraits primitifs des grands Saints contemporains n'est de main de maître, et ils ne se présentent pas tous avec d'égales probabilités de ressemblance. Nous avons su que les chefs de la Compagnie de Jésus, à Rome, consultés à cet effet, n'osaient pas affirmer que ces conditions fussent remplies quant au saint fondateur de leur Ordre. Le portrait de saint Ignace, que nous reproduisons (pl. II, fig. 3) d'après le recueil où le P. Binet a fait graver les portraits des principaux fondateurs d'Ordres, représentés dans le chœur de l'abbaye de Saint-Lambert de Liessies, en Hainaut [1], n'offrirait donc qu'une ressemblance approximative. Pouvons-nous, avec plus de certitude, considérer le portrait de saint François de Paule (fig. 1) comme faisant mieux connaître ses traits? Nous ne saurions le garantir. Mais c'est là un type de figure qui, pour le fond, lui est généralement attribué; nous pouvons en raisonner, comme de celui de saint Ignace, par approximation, et les réflexions qu'ils peuvent nous suggérer trouvant d'autres points d'appui, nous ne craindrons pas de trop nous avancer en les exprimant. Il y a, dans la figure de saint Ignace, telle qu'elle nous est donnée, la distinction du gentilhomme

1. In-4°. Anvers, 1634.

navarais, la force d'âme, la décision calme d'un homme qui a mûri une grande entreprise et qui l'accomplira. Cette figure pourra, comme celle de saint François de Paule, que nous en rapprochons, s'animer par l'amour et la contemplation; mais elle n'en a pas besoin pour avoir un puissant caractère. Voyez, au contraire, le saint solitaire de la Calabre : représenté sans animation, il paraîtrait un peu lourd, dans son humble bonhomie : comme il s'illumine et se dégage dans la prière! Nous rapprochons de ces deux grands Saints, saint Philippe de Néri, nature elle-même si ardente. On est accoutumé à le voir, le plus souvent, soulevé par un élan tout extatique, comme l'a peint le Guide (pl. II, fig. 2), et comme on le retrouvera plus loin (pl. VI), s'élevant vers Dieu plus vivement, à proportion que le démon fait de plus violents efforts pour l'en détourner. Et cependant, toujours avec les mêmes traits, qui sont bien certainement les siens, et avec des traces, dans sa physionomie, des chaleureux mouvements d'amour qui lui étaient habituels, tel qu'il apparaît dans l'estampe du P. Binet, l'on voit surtout en lui l'homme accessible, le sage organisateur.

La fermeté est douce dans saint Ignace; dans saint François de Sales, la douceur est ferme. Nous avons complété notre planche II, en réunissant à trois grands fondateurs d'Ordres religieux d'hommes, le suave instituteur de la Visitation, afin de rendre plus sensible la comparaison entre le chef du corps le plus militant qui ait été mis au service de l'Eglise, et celui qui a ouvert aux natures les plus délicates et les plus faibles, dans la paix du cloître, l'accès de la plus haute perfection, par la voie d'un amour de Dieu bien réglé.

Voici, d'un autre côté, sainte Thérèse (pl. III, fig. 2). Son portrait, emprunté lui-même au P. Binet, est assez conforme à ce qui nous revient de ses traits par d'autres données que nous exposerons dans la suite, et nous avons tout lieu de croire qu'il nous offre le caractère fondamental de l'original. Qu'il y a loin de là au groupe du Bernin, réputé son chef-d'œuvre et le plus riche ornement de l'église de Sainte-Marie-de-la-Victoire, à Rome, où, par excès de mièvrerie dans les sentiments et de mouvement affecté dans les poses, le sculpteur a mérité d'être jugé en ces termes par Valeri lui-même : « Ce groupe, quoique expressif, pittoresque, « manque de goût, de naturel, de convenance et de la grâce décente que « demandait le sujet. L'Ange prêt à lancer son dard symbolique n'est « qu'une espèce de Cupidon dévot, et l'état, la pose renversée de la « Sainte semblent plutôt une pamoison des sens qu'une extase de l'âme[1]. » Mais comprenons, à la décharge de l'artiste, que son maniérisme ne se

1 *Voyages en Italie*. T. III, p. 100.



GRAVE PAR G. PAZZI

TYPES DE SAINTES

1 Ste. Catherine de Sienne, 2 Ste. Thérèse, 3 Bse. Magte. Marie Alacoque, 4 Bse. Marianne de Jésus

IMP BEILLET Q DE LA TOURNELLE 35

fût pas porté à un pareil excès, si, dans le monde artistique, on ne se fût fait généralement une idée fausse et de la Sainte et de l'extase. Représentez-vous, au contraire, un caractère viril, un esprit solide et sensé; l'inspiration lui vient, dans le calme, comme conséquence rationnelle de son union avec Dieu. Les ascensions de l'âme, se dégageant des sens, se manifesteront dans les traits par leur illumination ; les tressaillements de l'amour divin spiritualiseront tout l'être, et si le corps, abandonné à lui-même, s'affaisse, c'est un effet naturel de la situation. L'âme va à Dieu, parce qu'elle est faite pour Dieu ; et quant au corps, s'il est entraîné, c'est qu'il participe, par l'effet d'une grâce accidentelle, de l'état des corps glorieux, qui sera son état final et définitif; s'il cède, c'est que, laissé à ses propres forces, il ne peut suivre l'âme, ni, de sa nature, aucunement lui servir, quand elle s'élève où elle doit aller, au-dessus des vues, des affections d'ici-bas.

Nous avons rapproché de sainte Thérèse, sainte Catherine de Sienne (pl. III, fig. 1) et la bienheureuse Marguerite-Marie Alacoque (fig. 3), et nous leur avons adjoint, pour compléter notre planche, le portrait de la bienheureuse Marianne de Jésus, surnommée le *Lis de Quito*, qui, morte en 1645 à l'âge de trente-six ans, a été béatifiée en 1850, par Pie IX. Nous ne pouvons espérer que l'image de sainte Catherine soit d'une ressemblance parfaite, mais, exécutée de son temps par André Vanni, l'un des disciples qui avaient accepté sa direction spirituelle, elle doit s'approcher de la vérité. Elle rappelle les défaillances du corps de cette fidèle amie de Dieu, lorsque, tout absorbée en lui, elle laissait ce corps comme sans âme ; mais l'on comprend cependant quelle puissance d'action il doit y avoir dans le caractère exprimé par ses traits, quand cette femme forte, — qui assiste les condamnés jusqu'au lieu de l'exécution, qui calme les dissensions civiles, qui ramène le Pape d'Avignon à Rome, — s'éveillera pour agir, et méritera d'être comptée parmi les héroïnes de ce monde. On aime aussi à voir une telle distinction, dans la fille du teinturier de la rue de l'Occa. Une princesse, comme sainte Catherine de Suède, son émule, connue pour avoir été d'une beauté admirable, n'aurait pas plus de dignité. C'est qu'il n'y a pas de plus haute noblesse que celle du chrétien, et pas de plus haute dignité pour une femme que d'être l'épouse de Jésus-Christ. En faisant la distinction des sexes, sainte Catherine a du chevalier, tandis que sainte Thérèse se présente comme bien digne du titre de Père de l'Eglise, que Bossuet lui a donné.

Ce qui frappe dans nos deux Bienheureuses plus modernes, c'est la simplicité. A qui croirait que la promotrice de la dévotion au Sacré-Cœur de Jésus fut une exaltée, nous dirions : Regardez-la ! Pourquoi voit-elle ce qu'il ne nous est pas donné de voir? Parce qu'elle est plus

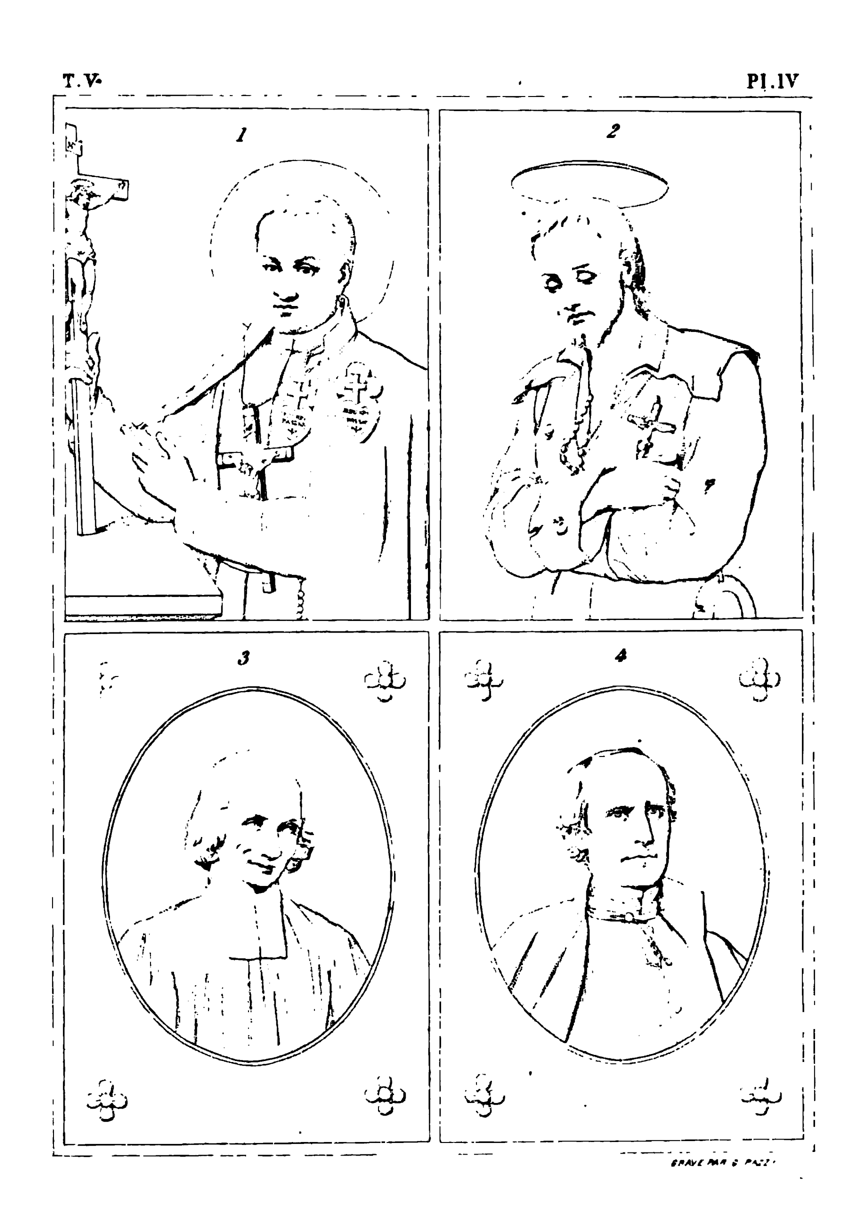
pure. Quelle limpidité dans ce regard, quelle physionomie à la fois modeste et ouverte! Un autre genre de simplicité se révèle dans le Lis de Quito : c'est la candeur qu'on voit dominer : la fleur se ferme, mais le parfum s'en exhale. Comme beauté de traits, ce visage est le moindre des quatre. Nous ne savons jusqu'à quel point l'image que nous reproduisons est exacte, mais nous admettons ces anéantissements de la nature, ce sacrifice si humble et si résigné de soi-même, chez celle dont la mort fut offerte et acceptée en sacrifice pour la cessation d'une épidémie qui décimait sa ville natale, en 1645. Peu avant sa mort, elle avait été saignée : de son sang, il s'éleva miraculeusement un beau lis. Que sa tête à elle-même se relève, et que sa physionomie s'anime : vous verrez cette douce vierge resplendir de toute la beauté à laquelle ont droit les épouses admises aux noces du céleste Agneau.

III.

PRIÈRE DES SAINTS.

L'Église, mère toujours féconde, ne cesse d'enfanter des Saints, et c'est par les Saints et pour les Saints que Dieu fait subsister ce monde et le fait servir incessamment à peupler la cité céleste. Il faut que des âmes aillent incessamment puiser au sein de Dieu un principe réparateur, et le répandent dans les veines de l'humanité, pour entretenir sa vie et combattre l'effet des miasmes mortels qu'y versent sans discontinuer les passions et les erreurs des hommes. De tout temps, l'ivraie est semée dans le champ du père de famille; dans notre siècle, elle pullule : donc, nous avons des Saints au milieu de nous, car s'il n'y en avait pas pour contrebalancer l'action toujours croissante et de plus en plus audacieuse du mal, nous verrions bientôt tout État, toute civilisation s'abîmer dans l'excès de la barbarie et du vice.

Les Saints dont l'action est le plus efficace pour la conservation du monde, et pour entretenir la fertilité dans la pépinière des élus, ne sont pas toujours ceux qui l'exercent par les voies les plus apparentes : tel prie dans le secret de son âme, qui, à lui seul, fait plus qu'une armée. Voulant donc poursuivre notre étude sur les Saints jusqu'à nos jours, pour mieux nous assurer du vrai caractère de leurs traits et de leur physionomie, nous chercherons principalement des modèles de la physionomie qu'ils prennent dans la prière. Parmi nos contemporains, nous ne nous arrêterons pas aux Saints canonisés ou béatifiés sous nos yeux, nous



TYPES DE SAINTS

1. St Paul de la Croix. 2. Bx Benoist Labre.

3. le Vén. Curé d'Ars. 4. le Rev. Père de Ravignan.

IMP. BEILLET & DE LA TOUR

irons jusqu'à ceux que nous avons pu soupçonner être de la famille des Saints, avant que l'Église ait pris aucune décision définitive à leur égard, avant même qu'aucune information canonique ait été commencée ; nous pourrons arriver ainsi jusqu'à quelques-uns de ceux que nous avons eu le bonheur de voir et d'entendre.

Nous réunissons sur une même planche (pl. IV) saint Paul de la Croix, près du tombeau duquel nous nous trouvions lorsque Pie IX vint proclamer l'authenticité de son premier miracle admis pour la béatification, et dont nous avons entendu, dix-sept ans plus tard, proclamer la canonisation ; le bienheureux Benoît Labre, le dernier de notre nation qui ait été appelé aux honneurs des autels, le dernier aussi, à considérer l'époque où il a vécu ; le vénérable curé d'Ars, sur lequel nous avons pu questionner quelques-uns de ceux qui l'avaient connu le plus intimement ; le Père de Ravignan, enfin, un des hommes dont nous n'avons pu approcher sans sentir qu'il s'exhalait de toute leur personne, mais surtout de leur physionomie, un arome de sainteté.

Nous parlons de Saints en prière, et aucun de ces saints hommes n'est ici représenté dans l'attitude qui exprime spécialement l'acte de la prière. Non, mais ne voit-on pas qu'ils prient? Ils prient sans cesse, car la prière, c'est l'union avec Dieu, et ils sont dans un état d'union perpétuelle avec Dieu. Nous nous proposons précisément de montrer les différents degrés de la prière, et nous commençons ainsi par donner une idée de la prière habituelle et continue chez les Saints.

Dans notre planche suivante (pl. V), nous avons groupé quatre pieuses femmes, qui sont plus expressément représentées dans le moment où la prière devient leur occupation directe, mais où elles prient encore dans l'attitude en laquelle, sans singularité, nous pourrions tous prier. Ce qui les distingue, c'est leur recueillement, c'est l'air pénétré et vrai avec lequel elles entrent en communication avec le bien suprême. Aucun de ces anges de la terre, qui l'ont habitée dans des conditions si diverses : ni Anna-Maria Taïgi (fig. 1), l'humble épouse d'un domestique de grande maison ; ni Marie-Christine, la reine de Naples (fig. 2) ; ni Marie Eustelle, la modeste ouvrière (fig. 3) ; ni Maria Mœrl, la fille d'une maison noble, mais pauvre (fig. 4), ne peuvent encore compter au rang des Saintes ou des Bienheureuses reconnues par l'Église. Les deux premières seules ont droit au titre de Vénérable ; les deux autres sont dans des conditions qui rendent improbable toute tentative pour leur obtenir un semblable honneur. Nous n'en sommes pas moins à l'aise pour recommander ces figures si priantes, les trouvant d'ailleurs parfaitement d'accord avec tout ce que nous savons des personnes auxquelles elles se rapportent. Si, ne les ayant jamais vues, on les eût peintes ainsi, d'après leurs vies et leurs écrits, nous

dirions que l'on n'aurait pas pu mieux rencontrer; mais en pareil cas il est à peu près certain qu'on ne l'aurait pas fait aussi bien. Il sied à Marie Taïgi d'être une honnête femme du peuple, qui doit sa plus grande distinction à la sérénité de son expression; il sied à la princesse d'être la plus distinguée de type et la plus humble d'attitude. Dans la jeune ouvrière de Saintes, la modestie du costume et l'élévation de l'âme devaient se rencontrer : on devait voir, et l'on voit cette âme qui lui a dicté des pages écrites dans l'esprit de la plus haute spiritualité et pleines d'une exquise délicatesse. Marie Mœrl est la seule de ces quatre figures que nous puissions comparer à l'original pour l'avoir vu. Or, après avoir observé que ce qu'il y a de plus sensiblement commun à ces têtes, avec le recueillement, c'est la simplicité, nous faisons la remarque que Marie Mœrl avait bien plus de simplicité encore que nous ne lui en voyons dans son image. Il serait difficile d'égaler la naïveté et la fraîcheur bienveillante de son sourire; quant à son recueillement, il était tel, à la première pensée qui la ramenait directement à Dieu, qu'absorbée en lui, elle s'élevait jusqu'à l'extase, sans rien perdre de sa simplicité.

Le degré d'union avec Dieu et de détachement des sens, chez les Saints, va souvent jusqu'à l'extase, et l'extase est une forme de la prière. Afin de nous rendre suffisamment compte de cet état, et d'apprendre à le bien représenter, nous revenons un peu sur nos pas, pour compléter ce que nous voulions dire des figures que nous avons réunies comme objet de nos observations. Saint Paul de la Croix, à qui l'on doit les Passionistes, la fondation la plus austère de l'époque, s'affirme comme plein de droiture et de sens; son regard et ses traits n'ont rien de rigide, et l'on comprend qu'il ne cherche qu'à vous mener par les voies les plus sûres à la destination où il veut arriver lui-même. L'austérité de la vie ou du caractère se fait sentir, au contraire, sur les figures du bienheureux Labre, du Vénérable Vianney, et du zélé prédicateur de Notre-Dame; mais comme l'air exténué du premier, le pauvre vivant d'aumônes, est ennobli par l'éclat d'un œil qui s'abaisse maintenant, mais qui est si apte à s'élever vers Dieu! Quant à la douceur de sa physionomie, elle est telle naturellement, qu'il ne saurait venir à l'esprit qu'elle ait eu besoin d'être adoucie. Peut-être aurait-on la pensée qu'un besoin d'adoucissement se serait fait sentir chez les deux autres, à ne considérer que la conformation austère de leurs traits amaigris; mais alors, comme il aurait été surabondamment pourvu, du dedans, à ce besoin du dehors! Toutes les rides empreintes sur la figure du vénérable curé tournent à la mansuétude; et le grave religieux ne laisse-t-il pas apercevoir sur ses lèvres les traces de ce pénétrant sourire qui, lorsque vous l'abordiez, vous communiquait la paix de son âme?



TYPES DE SAINTES

1. Anna Maria Taigi. 2. Marie Christine Reine de Naples.
3. Marie Eustelle. 4. Maria Mærl

Nous avons fait remarquer que les quatre figures de pieuses femmes données sur la planche suivante ont un caractère de simplicité qui s'adapte ou à la plus haute position sociale, ou aux plus hautes communications avec Dieu. L'observateur superficiel ne soupçonnerait pas, en voyant Maria Taïgi ainsi représentée, qu'elle est dans une contemplation si élevée, que Dieu lui révèle à l'heure même les secrets des cœurs, les secrets de l'avenir, les secrets de ses plus grands mystères. Nous l'avons présentée d'abord comme rendant seulement le sentiment de la prière : en effet, au milieu des soins de son travail, il n'est personne qui ne soit invité à élever son cœur à Dieu de temps en temps, et alors on ne peut témoigner cette direction momentanée de la pensée plus simplement que ne le fait la Vénérable. Mais ces rayons lumineux que l'on voit devant elle, se rapportent précisément à son mode de communication avec Dieu ; car il est dit dans sa Vie, qu'elle apercevait un éclat lumineux comme un mirage du soleil, et qu'en y fixant ses regards, elle apprenait tout ce que Dieu voulait lui apprendre.

Dans l'image que nous donnons de Maria Mœrl, on ne voit pas qu'elle ait perdu l'usage de ses sens, et nous avons pu la donner comme un exemple seulement de prière fervente. En réalité, nous avons vu cette pieuse amie de Dieu tellement absorbée en lui, qu'elle n'entendait plus, ne voyait plus rien au dehors, à moins qu'une parole ne lui vînt de son confesseur ou de quelque autre qui fût près d'elle le représentant de Dieu : en ce cas, elle entendait et obéissait aussitôt. On comprend bien que nous ne voulons rien soutenir, ni rien discuter sur la nature de ces états merveilleux. Nos observations ne sont faites ici qu'au nom de l'art, et leur à-propos devient évident, quand précisément nous avons à dire que Maria Mœrl, inanimée, décolorée, semblait une statue représentée dans le sentiment de la prière ; et nous dirions plutôt de la prière la plus vraie, la plus pénétrée, que la plus vive. On rapporte qu'elle s'élevait quelquefois en l'air ; nous ne l'avons pas vue ainsi, nous ne l'avons vue que couchée ou à genoux, et sans rien qui sentît le transport ; alors, son entrée en extase n'est apparue à nos yeux que sous forme de recueillement.

Le recueillement nous soustrait à tout ce qui nous occupe et nous attache dans les choses de ce monde, de telle sorte que toutes nos pensées et nos affections ne soient plus portées que vers Dieu et les choses de Dieu. Il n'y a que Dieu lui-même qui puisse par sa grâce nous mettre ainsi au-dessus de nos entraînements naturels. Souvent, en nous accordant cette grâce, il ne prétend pas nous dispenser de combattre. Pour accroître le mérite de la victoire, il permet que le démon vienne se mêler à la lutte, et, proportionnant les attaques de l'ennemi au courage de ses Saints, il

laisse ceux-ci exposés aux assauts des plus violentes tentations. C'est ce qui est exprimé dans ce tableau que nous empruntons (pl. VI, fig. 1) à une *Vie de saint Philippe de Néri*, et qui a pour but de représenter tout ce que l'enfer essaya, en effet, pour exciter sa terreur et troubler ses prières, tandis qu'il les élevait à Dieu. Le calme de la nuit eût semblé propice : on voit quels orages venaient, au contraire, l'agiter! On voit avec quel sang-froid les Saints, comme d'héroïques soldats, peuvent rester inébranlables à leur poste, sans paraître même prendre garde à ce qui jetterait l'émoi en des âmes moins résolues.

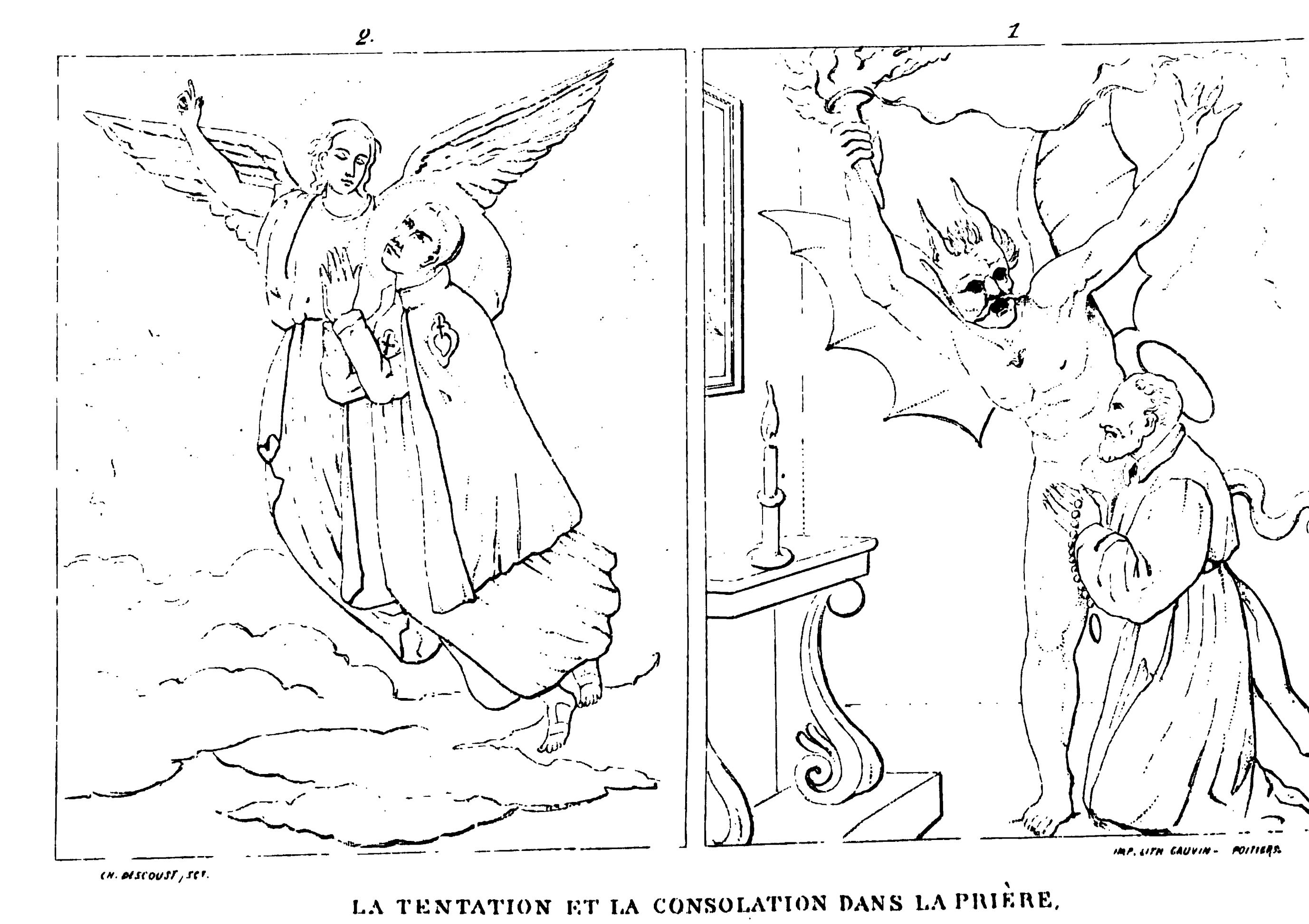
En fait de tentations analogues, rien n'est célèbre parmi les artistes comme celles qu'eut à subir saint Antoine. Nous y reviendrons à son sujet ; mais les réflexions qui précèdent, feront dès à présent apercevoir le vrai caractère qu'il convient de donner à toutes les représentations de ce genre : la sereine résistance des Saints.

Dieu, qui les assiste intérieurement, ne veut pas qu'ils soient toujours en cet état de pénible tension ; il aime à leur donner des moments de relâche, et presque toujours, après un combat violent, il leur accorde d'abondantes consolations; alors, visiblement ou invisiblement, les bons Anges se substituent aux démons. Pour représenter cet état, nous reproduisons (pl. VI, fig. 2) une image où saint Paul de la Croix est enlevé par son Ange. Ce n'est pas encore pour aller habiter l'éternel séjour : il ne s'envole pas au Ciel, il s'en approche seulement, et il en goûte les prémices. Puis remarquez que l'Ange ne fait point d'effort pour l'enlever : l'aide la plus légère lui suffit, et le Saint, comme l'esprit céleste lui-même, est affranchi déjà de tous les poids terrestres.

IV.

MIRACLES DES SAINTS.

La vie du chrétien est une vie surnaturelle. en tant qu'elle consiste dans l'union avec Dieu, en tant que le chrétien naît par le baptême, que sa vie s'entretient par les sacrements, et qu'elle se résout sans finir dans la béatitude éternelle. Tout ce qui, dans nos pensées, dans nos actions, n'est pas surnaturalisé par la grâce, est chez nous œuvre de mort, sinon parce que notre âme en reçoit la mort, au moins dans ce sens que ce sont des œuvres mortes, illusoires, sans profit, sans mérite. Chez les Saints, ces pensées et ces actions qui ne sont pas pour Dieu, selon Dieu, et que la grâce n'a pas surnaturalisées, sont rares, fugitives ; lorsqu'elles ne



LA TENTATION ET LA CONSOLATION DANS LA PRIÈRE.

(1. St Philippe de Néri . 2. St Paul de la Croix .) .

passent pas inaperçues, elles provoquent vers Dieu un retour si vif, qu'il a pour effet d'attirer des grâces surabondantes. Il faut aussi une surabondance de grâce pour opérer cette transformation effective des dispositions naturelles qui tendent incessamment à nous faire aimer, juger, goûter les choses de ce monde, hors de leur véritable fin, au delà de leur juste mesure; pour faire au contraire qu'animés des pensées de Dieu, des affections de Dieu, les Saints apprécient ces choses et s'en servent selon les règles de sa propre sagesse et de son ineffable sainteté. Cet état constitue une vie plus spécialement surnaturelle en elle-même, et Dieu, par rapport à ceux qui s'y sont élevés, a des règles de conduite particulières, d'après lesquelles il leur accorde avec facilité des dons et des priviléges intellectuels et corporels, des faveurs de tous genres, qui sont rares ou sans exemple chez les autres hommes. Nous parlons de *règles de conduite* : en effet, pour peu que l'on soit familiarisé avec la vie des Saints et avec les grâces qu'ils ont reçues, — non plus ces grâces qui les font saints, mais celles qui, désignées dans le langage théologique sous le nom de *gratis datæ*, sont un privilége de la sainteté et la manifestent — on voit, quand les conditions et les caractères sont analogues, se renouveler fréquemment les mêmes faveurs. Voici, par exemple, le gracieux miracle des roses, si bon à citer au point de vue de l'art. Sainte Élisabeth de Hongrie, la princesse, quitte furtivement son château seigneurial. Sainte Rose de Viterbe, encore toute petite fille, se glisse hors de la maison de ses humbles parents. Sainte Germaine Cousin épargne sur le peu de nourriture que lui distribue une marâtre dure et parcimonieuse. Elles portent dans les pans de leur robe du pain à des pauvres nécessiteux; elles sont surprises, la saison est rigoureuse, et ces aliments qui vont les trahir, se changent en douces fleurs par lesquelles Dieu et les Anges leur rendent le plus charmant des témoignages. Aucune de ces Saintes, toutes jeunes et candides, dans des positions si diverses, ne songeait sans doute, en se voyant découverte, à ce qui allait arriver. Sans y apporter moins de simplicité, saint Didace d'Alcala, de l'Ordre des Franciscains, se trouvant dans un cas semblable, en présence du Père gardien de son couvent qui lui reprochait à lui-même d'être trop inconsidéré dans ses aumônes, répondit sans hésiter qu'il portait des fleurs, et ce furent en effet des fleurs qu'il montra en ouvrant le pan de sa robe[1].

C'est dans la postérité du séraphin d'Assise que l'on retrouve le plus souvent, comme dans sa propre vie, de ces merveilles où toute la nature

1. Il est aussi connu sous le nom de saint Diègue, et il est mort en 1463, à Alcala. La vignette que nous reproduirons ci-après pour sa simplicité, est tirée de sa *Vie*, publiée à Brescia, en 1619.

replacée sous l'obéissance des Saints, prend, dans ses rapports avec eux, une teinte de poésie si gracieuse; cela tient au double cachet de détachement ou de pureté dans les intentions, et de simplicité dans les affections, qui caractérise plus particulièrement les Saints franciscains. En eux et autour d'eux, la nature se dégage, se spiritualise. Saint François avait rendu les petits oiseaux attentifs à sa voix ; les poissons viennent entendre saint Antoine de Padoue. Rappelons qu'avant de s'être signalé comme le plus grand prédicateur de son siècle, ce dernier, arrivé en Italie comme un obscur étranger, avait voilé pendant plusieurs années son génie sous tant de simplicité, qu'on l'avait pris pour un homme ignorant et inepte. On ne savait pas alors qu'issu d'une des plus nobles familles du Portugal, il avait été l'un des étudiants les plus distingués de l'Université de Coïmbre. De sa simplicité est venue ce caractère de grâce et de poésie, qui se retrouve dans ses rapports avec l'Enfant Jésus. Plusieurs siècles après saint Antoine, prenez saint Joseph de Cupertino, un autre fils de saint François : c'était aux brebis paissant dans une vaste campagne qu'il s'adressait pour les faire participer à ses prières, un jour que, trop occupés de leurs récoltes, les maîtres de ces innocents animaux ne répondaient pas à son appel ordinaire. En lui, il semble que la simplicité a tout fait, car il était bien réellement ce qu'avait paru saint Antoine sous le voile de sa simplicité, un homme sans naissance et sans lettres; et même pendant longtemps après avoir pris et repris l'habit religieux, il semblait incapable de rien apprendre. La sainteté entée sur de vastes études et de profondes méditations, mais toujours avec le fond de simplicité dans l'intention et d'ardeur dans l'amour, qui était le patrimoine des Franciscains, avait fait aussi le docteur séraphique, c'est-à-dire qu'elle avait imprimé à la science, à la doctrine de saint Bonaventure une direction toute céleste. Rencontrant le même fond chez un pauvre ignorant, elle attira sur son corps une participation aux priviléges des corps glorieux, telle qu'on ne pourrait avec un pareil degré d'authenticité citer aucun autre homme qui ait été, dans ce monde, aussi habituellement affranchi des lois de la pesanteur. Nous voyons par le trait représenté dans l'estampe que nous reproduisons, que saint Joseph de Cupertino avait même le don d'affranchir de ces lois les objets qu'il prenait à la main. Il s'agissait de planter une croix de mission : le Saint est emporté par sa foi et par son amour pour l'instrument du salut; il s'élance, il s'envole, enlève la croix et la plante à lui seul.

Les anciens solitaires lorsqu'ils se retiraient dans les déserts, les moines d'Occident lorsqu'ils cherchaient un refuge dans nos vastes forêts et dans nos marécages, avant de les avoir assainis et défrichés, se trouvaient comme le divin Maître pendant ses quarante jours de jeûne et de retraite, en contact

perpétuel avec les bêtes sauvages. Leur pouvoir sur la nature, et nous dirons aussi leur rôle civilisateur, se manifestent alors très-fréquemment par l'empire qu'ils exercent sur leurs compagnons de solitude : empire doux



2.
S. Joseph de Cupertino plantant une Croix.

et paisible, bienfaisant même, que nous comparerions à celui d'Orphée, s'il n'était empreint de trop de bonhomie. La couleur locale s'y retrouve toujours, comme dans les scènes de mœurs vraies. Vous voyez apparaître les lions des sables de l'Égypte quand saint Antoine vient ensevelir saint Paul, le premier modèle de la vie érémitique. Le lion apprivoisé de saint Gérasime, Jourdain, comme l'avait appelé le saint abbé, — ce lion qui, dans l'art, a pris tant d'importance par la transposition qui en fait l'attribut de saint Jérôme, — se montre tout à fait un habitant de la Palestine, quand il ramène au monastère, avec l'âne qu'il était accusé d'avoir mangé, les chameaux et toute la caravane des marchands qui l'avaient volé. Dans nos contrées, au contraire, c'est le loup qui est le plus habituel acteur, dirons-nous dans les légendes naïves ? Oui, si on l'entend dans ce sens que

cette naïveté entre effectivement dans la vraie physionomie du temps, du lieu et des Saints eux-mêmes. Et nous tirons de cette même naïveté des conclusions toutes favorables, pour le fond, à l'exactitude des faits qui souvent sont rapportés par des contemporains. Nous n'en faisons pas moins la part à ce qui a été souvent exagéré, confondu, transposé, dans les récits populaires.

Comme œuvre d'art qui se rapporte à cet ordre de faits, on se rappellera le bas-relief du XIe ou XIIe siècle, publié par le P. Arthur Martin, et qui se trouve dans l'église de Saint-Thomas, à Strasbourg. On y voit un saint évêque entre une femme qui le supplie de lui faire rendre sa brebis qu'un loup lui a ravie, et le loup qui rapporte la brebis [1].

Ce que l'on remarque dans cette composition, c'est, avec le caractère naïf des autres acteurs de la scène, le caractère à la fois doux et solennel



3.
Le loup rapportant la brebis. (Sculpture du XIe ou XIIe siècle.)

de l'évêque qui, tenant sa crosse d'une main, bénit de l'autre et adresse à tous des paroles de salut. La pensée du sculpteur comme celle qu'il prête à son principal personnage, va bien au delà du fait particulier, si propre par lui-même à rappeler par quels services et par quelle autorité était conquis l'ascendant au moyen duquel les évêques et les moines ont été les civilisateurs de tant de peuplades barbares.

Nous venons de voir que ces dons de Dieu avaient été principalement le patrimoine des Bénédictins et des Franciscains ; mais il s'en faut de beaucoup que ce soit leur patrimoine exclusif. La note dominante dans une famille religieuse, résonne aussi dans ses émules — c'est une des conditions de l'harmonie dans le concert universel. — Cette note devient dominante même dans quelques-uns des membres de ces autres familles. Ce que nous

1. *Mél. d'arch.* t. IV. Le fait semble se rapporter à un trait de saint Patrice ; mais alors le saint Apôtre de l'Irlande était encore enfant. Saint Florent, évêque de Strasbourg, fut le fondateur de l'église ; elle avait été fondée pour des moines irlandais. Or, saint Florent est connu lui-même pour l'empire qu'il exerçait sur les animaux sauvages. Il se pourrait facilement que, dans la circonstance, les deux Saints eussent été confondus.

voulons faire remarquer, c'est que l'analogie des situations et des caractères amène des manifestations analogues de la grâce. Dans la famille religieuse de saint Ignace, voyez le vénérable P. Joseph Anchieta au milieu des forêts vierges du Nouveau-Monde : les serpents à sonnettes et les jaguars lui obéissent, comme les lions aux solitaires de la Thébaïde, les loups et les ours aux enfants et aux imitateurs de saint Benoît et de saint Colomban.

Si nous voulions rechercher quels sont les dons de Dieu qui répondent le mieux au caractère propre des enfants de saint Dominique, nous serions porté à nous attacher aux ailes avec lesquelles on représente saint Vincent Ferrier. Le motif direct de cette attribution est que le Saint lui-même, prêchant à Salamanque, déclara qu'il était l'ange de l'Apocalypse, venu pour annoncer le jugement dernier; et il justifia à l'heure même cette comparaison en ressuscitant un mort. Mais on peut dire qu'aucun attribut ne convenait mieux en général au caractère de ses prédications. Il parcourt l'Espagne, la France, une partie de l'Italie, réunissant jusqu'à quatre-vingt mille auditeurs, se faisant entendre de tous, en plein air, parlant sa propre langue, et compris cependant comme s'il s'était adressé à chacun dans la sienne. Il lui est arrivé de se faire entendre à des personnes éloignées de plusieurs lieues Ne peut-on pas dire que sa parole avait des ailes? Saint Dominique lui-même a été représenté quelquefois avec des ailes : nous en avons cité un exemple observé dans le cloître de *Santa Maria Novella*, à Florence, au pied d'une croix en arbre. Il est un peu moins rare que saint Thomas d'Aquin ait reçu le même attribut. C'est une allusion au nom de Chérubin, donné par le Dante au premier, à celui d'Ange de l'École ou de docteur angélique, communément attribué au second. Le P. Cahier fait observer[1] à ce sujet, que l'on pourrait aussi bien donner des ailes à saint Bonaventure, le docteur séraphique, et nous ajouterons à plus forte raison au séraphin d'Assise; mais nous ne voyons pas qu'on l'ait fait, et il ne s'agit pas pour nous, en ce moment, de discuter la convenance de tel ou tel attribut caractéristique, appliqué à différents Saints, mais de saisir leur caractère et celui des dons de Dieu qui se sont étendus sur eux et manifestés en eux. Or, en saint Thomas d'Aquin, le grand miracle, c'est l'étendue, la puissance et la sûreté de son enseignement, comme en saint Vincent Ferrier, c'est la puissance, l'entraînement, l'extension et la rapidité de ses prédications populaires. Il faut les ailes de l'ange pour planer aussi haut, il les faut pour voler aussi vite.

D'un autre côté, saint François et sa postérité paraissent avoir reçu le don de la poésie qui inspire les arts, tandis que les artistes les

1. *Caractéristiques des Saints*. T. I, p. 26

plus aptes à exprimer cette poésie, se sont trouvés dans les rangs des Dominicains. Nous donnons un tableau composé par un artiste dominicain (pl. VII), le P. Besson, qui peut se rapporter aux observations que nous faisons en ce moment [1]. Saint Raymond de Pennafort ne vole pas dans les airs, mais il vogue sur les flots, comme s'il avait des ailes, avec un pan de son manteau pour seule barque et pour seule voile. Il n'y a que les porteurs de la parole de Dieu pour naviguer de la sorte.

En prenant nos exemples dans les grandes familles religieuses, pour voir comment les caractères des Saints se suivent, se groupent, se soutiennent et s'expriment, il semble que nous laisserions dans le réseau de nos observations une trop grande lacune, si nous ne disions quelques mots encore des Saints de la compagnie de Jésus. Leur caractère, c'est de s'adapter à toutes les situations On les voit en première ligne partout où l'Église a besoin d'eux, dans un temps où ses besoins sont aussi variés que nombreux. Saint François-Xavier, appelé à ramener la vie au sein des civilisations décrépites de l'extrême Orient, a le don des langues ; il dompte les serpents et les tigres ; mais dans cet homme de feu, il ne faudrait pas chercher le tour naïf que prit la physionomie du vénérable Joseph Anchieta, appelé à évangéliser, au milieu d'une nature demeurée vierge, des peuplades qui n'étaient jamais sorties de l'enfance. Au sein de notre Europe, où tout désormais se discute et se raisonne, où la poésie même n'a plus rien de spontané, c'est par l'éclat des vertus et la sûreté de la doctrine que brillent les Saints, plus que par la manifestation extérieure de ces dons merveilleux dont Dieu cependant ne cesse de les combler.

Aujourd'hui, c'est principalement pour leurs bienfaits temporels qu'on apprécie les Saints. Saint Vincent de Paul est surtout exalté pour toutes les misères corporelles qu'il a soulagées. Sa sainteté a un caractère d'ailleurs si sage et si posé, que l'on craindrait d'en altérer la couleur, en mettant en relief dans sa vie quelque autre merveille que ce soit, outre la multiplicité et le succès de ses pieuses entreprises.

Dieu ainsi se proportionne à tous les temps et à toutes les circonstances, et il n'en est que plus admirable dans ses Saints.

1. D'autres Saints ont marché sur les flots : saint François de Paule, saint Jean d'Alcantara. Ce que nous remarquons le plus en ce moment, c'est la manière de rendre cette action.



GRAVÉ PAR G. PAZZI

S^T RAYMOND DE PENNAFORT

d'après le P. Besson

ETUDE II.

CARACTÉRISTIQUES DES SAINTS.

I.

CARACTÉRISTIQUES DES SAINTS, DANS L'ANTIQUITÉ CHRÉTIENNE.

A l'unité d'une admirable et commune ressemblance avec Notre-Seigneur Jésus-Christ, leur maître et leur modèle, tous les Saints, dans le ciel, associent une variété non moins merveilleuse de traits et de physionomie, en rapport, pour chacun, avec son rôle sur la terre et son rang dans la patrie bienheureuse. Pas un œil là-haut qui ne saisisse sans hésitation et sans effort, cette infinité de nuances toutes nécessaires à l'harmonie de l'ensemble. Nous demandons avant tout aux artistes vraiment dignes de ce nom, de se pénétrer du vrai caractère des Saints qu'ils ont à représenter. Mais il ne faut pas méconnaître la difficulté où l'on est communément de le bien faire; il est donc bon de recourir à ce moyen facile de faire reconnaître les Saints, qui consiste à leur attribuer à chacun, avec constance, un petit nombre d'emblèmes spéciaux. Sans être suffisamment capable de bien exprimer leur caractère, on pourra toujours de cette manière les bien caractériser, et lors même que l'on aura su les représenter avec des traits qui leur soient propres ou bien appropriés, il ne sera pas inutile encore de recourir à ces signes caractéristiques, d'une intelligence plus facile pour le commun des chrétiens.

Ce procédé iconographique n'a pas été, à beaucoup près, toujours également usité. Dans la première antiquité chrétienne, on n'en voit pas de traces, et quand plus tard on l'employa, ce ne fut que rarement d'abord; encore les exemples qu'on en cite, sont-ils empreints eux-mêmes du caractère de généralité, qui s'étend à toutes les représentations de l'art. Ainsi, nous avons fait déjà remarquer que saint Pierre était, de tous les Saints, celui qui a reçu, le premier, des attributs vraiment caractéristiques : la croix, la verge pastorale, les clefs, la tonsure; on les lui a donnés bien moins en vue d'un culte personnel, que pour exprimer en lui les préro-

gatives de l'Église dont il est le chef. Le livre, attribué assez habituellement aux autres Apôtres, n'est pas assez particulier à saint Paul pour le faire reconnaître. Il ne fera même reconnaître aucun des Apôtres, considéré en général comme tel, s'il n'est combiné avec d'autres circonstances, puisque les prophètes, les pontifes, et d'autres encore sont eux-mêmes habituellement pourvus de cet emblème. Il y a des différences, sans doute, entre les *volumen* plus ordinairement portés par les prophètes, et les évangéliaires richement reliés que portent les pontifes, particulièrement dans la crypte de Sainte-Lucine ; mais ces différences ne sont pas toujours aussi saillantes, et si elles peuvent aider à classer des groupes de Saints, elles n'ont point par elles-mêmes la valeur d'une désignation personnelle.

Il y a lieu de croire aussi que saint Laurent a été de très-bonne heure, dès le ve siècle, représenté, dans l'église de Saint-Nazaire-et-Saint-Celse, à Ravenne [1], avec son gril rapproché de lui, sans qu'il ait actuellement à subir son martyre ; loin de là, car — si c'est bien le saint diacre qu'on a voulu représenter — il porterait une croix et le livre des évangiles, dans un sentiment de triomphe. D'après Ciampini, ce personnage ne serait autre que Notre-Seigneur lui-même. Un meuble destiné à contenir les livres sacrés, et sur les cases duquel on lit LUCAS, MATHEUS, JOANNES, placé de l'autre côté du gril, sous lequel un brasier est allumé, semblerait favoriser cette interprétation ; mais le savant auteur explique alors la présence du gril, d'une manière trop peu satisfaisante pour que son opinion ait acquis beaucoup d'autorité. Il est probable que l'on voit là, en effet, saint Laurent ; mais, le voyant placé comme il est, en regard du bon Pasteur entouré de ses brebis, lui voyant une croix semblable à la sienne, on jugera évident, dans tous les cas, qu'il s'agit de tout autre chose que d'honorer personnellement le saint martyr. Il serait, dans cette circonstance, plus que jamais représenté comme un type d'excellence, au double point de vue du martyre même, et du ministère ecclésiastique spécialement confié au diacre, chargé de la lecture solennelle de l'Évangile.

Dans la mosaïque du vi^{e} siècle, qui orne sa propre basilique, aux portes de Rome, saint Laurent a également pour attributs la croix et le livre ; plus anciennement, il porte la croix, sur le fond de verre où le monogramme sacré est adossé à sa tête, et il conserve les deux attributs dans presque toutes les représentations qui se rapprochent de cette époque. Bientôt après, on se fit une règle de lui attribuer la tonsure ; et cette distinction lui fut commune avec saint Étienne. Celui-ci porte également le livre dans la mosaïque dont nous parlons, mais il ne porte pas la croix. Le martyre étant

1. Ciampini, *Vet. Mon.* T. 1, pl. LXVI, p. 227.

considéré comme une participation à la Passion du Sauveur, saint Laurent a pu être mis en regard de Notre-Seigneur, dans l'église de Saint-Nazaire-et-Saint-Celse, pour rappeler la vertu du divin sacrifice, et la croix est devenue, chez les Grecs, un insigne commun à tous les martyrs, aussi généralement que la palme en Occident. Mais ce sont là encore des attributs génériques, qui ne peuvent servir à la désignation spéciale d'un Saint que par leur association avec d'autres circonstances. Quand on commença à représenter les Saints pour eux-mêmes, on sentit peu, d'ailleurs, le besoin de les distinguer au moyen de leurs attributs, par la raison qu'on écrivait franchement leurs noms à côté d'eux; même comme attributs génériques, nous verrons, quand nous parlerons des martyrs en particulier, que ni la croix ni la palme ne leur furent communément attribuées avant le XIIIe siècle.

On ne peut méconnaître que l'honneur rendu à saint Laurent n'ait une valeur d'autant plus propre à le caractériser, qu'il fut d'abord moins facilement étendu à d'autres Saints. Nous ne nions pas non plus que, dans l'antiquité chrétienne, on ne trouve des exemples d'attributions qui ont pour but, expressément, une désignation personnelle : la scie que porte saint Joseph, sur la couverture d'évangéliaire à Milan, la hache, sur le sarcophage de Saint-Celse, dans la même ville, sont évidemment dans ce cas. Saint Jean-Baptiste est, dès lors, rendu ordinairement reconnaissable par son costume, réduit à une peau de bête jetée autour de ses reins, costume que l'on peut critiquer, mais dont on ne peut méconnaître l'antiquité; le roseau et la croix peuvent encore avoir dans les mains du saint Précurseur, la signification d'un attribut caractéristique. Aussi ne disons-nous pas que l'usage de ces attributs n'a pas précédé le XIIIe siècle, mais nous disons seulement qu'il ne se fixa et ne se généralisa pas avant cette époque. Dans le *Ménologe* de Basile, au Xe siècle, les Saints, quand ils ne figurent pas comme acteurs, dans une action, sont représentés debout, en avant de divers monuments d'architecture destinés à rappeler ou leur maison religieuse, s'ils se sont sanctifiés dans la vie monastique, ou l'édifice spirituel qu'ils ont élevé sur la terre, ou les constructions de la cité céleste : monuments destinés, dans tous les cas, à les honorer, mais insuffisants pour les faire distinguer. Les évêques, dans ces miniatures, peuvent se faire reconnaître au pallium et au livre : on y remarque d'autres distinctions d'âge ou de costume, mais aucun des Saints n'est, d'ailleurs, suffisamment désigné par quelque emblème tout à fait spécial.

Les Grecs, il est vrai, ne sont jamais entrés dans la voie des attributions caractéristiques à donner aux Saints, avec autant de précision que les Latins : presque toujours, ils procèdent encore par catégories. Dans les deux beaux triptyques du musée du Vatican, et de la Bibliothèque Castra-

cane[1], un grand nombre de Saints divers sont groupés autour de Notre-Seigneur, de la sainte Vierge, des princes des légions angéliques et du corps apostolique. On peut remarquer que les Apôtres portent tous l'ancien pallium ou manteau, et le portent seuls, que les pontifes portent le pallium ecclésiastique et le livre, que les martyrs portent la croix, à l'exception des quatre Saints martyrs guerriers, saint Georges, saint Eustache et les deux saints Théodore, qui, sur le triptyque du Vatican, caractérisés par leur costume militaire et leurs armes, forment la garde du Roi des rois. Dans le *Guide* du mont Athos, non-seulement les Saints ne sont pas mieux caractérisés individuellement, mais c'est à peine même si l'on remarque quelques-uns de ces attributs généraux qui caractérisent, sinon chacun des Saints en particulier, du moins les différentes catégories auxquelles ils appartiennent. Ces caractéristiques générales se retrouvent à peu près les mêmes que sur les deux triptyques dont nous venons de parler, sur la plupart des monuments grecs ou moscovites des époques postérieures. Tels le diptyque de Constantinople, que l'on trouve dans le supplément de Gori, et les préambules du premier volume de mai des Bollandistes[2], et aussi le *Calendrier moscovite*, qui a été, dans cette publication, le principal objet de Papebroke. Avec les mêmes attributs fondamentaux, la croix notamment pour les martyrs, on en remarque quelques-uns de nouveaux, comme, pour les stylites, la colonne surmontée du Saint représenté en buste; plusieurs anachorètes ont pour trait particulier, avec une barbe démesurément longue, des tresses de feuillages pour tout vêtement. On voit très-peu d'attributs caractéristiques vraiment personnels; il y en a cependant quelques-uns : ainsi sainte Catherine porte sa couronne sur la tête, et sa roue à la main, indépendamment de la croix, insigne général du martyre. D'un autre côté, l'instrument du salut n'a pas si absolument cette signification, qu'il ne puisse, entre leurs mains, en prendre une autre : ainsi, sur le *Calendrier moscovite* dont nous continuons de parler, Constantin, mis souvent par les Grecs au nombre des Saints, et sainte Hélène, portent une petite croix assez semblable à celle des martyrs. Ce souvenir de l'apparition où la victoire contre Maxence fut promise, et de l'invention de la vraie croix, a bien la valeur d'une caractéristique personnelle. Beaucoup plus anciennement, et dès le x[e] siècle, sur la tablette en ivoire de Cortone[3], destinée à renfermer une relique de la vraie croix, Constantin porte de même la croix, et à côté de lui saint Longin également, moins

1. Gori, *Thes. vet. dipty.* T. III, pl. XXIV, XXV, XXVI, XXVII.
2. *Mon. sac. ebur.*, pl. 1. — *Boll. Acta Sanct.*, Maii. T. I, pl. IX.
3. Gori, *Thes. vet. dipt.* T. III, pl. XVIII.

parce qu'il a été martyr, que pour son rôle sur le Calvaire, car, si, sur ce monument, on avait fait de la croix un insigne spécial du martyre, on l'aurait mise entre les mains aussi de saint Étienne, qu'on y voit représenté sans aucun attribut. A défaut de son nom gravé près de lui, il y aurait impossibilité de le reconnaître : et cependant c'est bien eu égard à cette sorte d'assimilation que l'on établissait entre le martyre et la Passion du Sauveur, que le premier des martyrs est ainsi appelé auprès de la croix, vers laquelle il s'incline pour lui adresser ses hommages.

L'usage des attributs propres à caractériser les Saints, restreint à peu près dans les limites que nous venons d'indiquer, jusqu'au milieu du moyen âge, — limites qu'il n'a jamais beaucoup dépassées chez les Orientaux, — a au contraire pris une grande extension en Occident, à partir du XIIIe siècle. Le P. Cahier, après avoir consacré à cette matière une partie considérable de ses savantes études, n'a pu l'épuiser. Les proportions de notre tâche et la mesure de nos forces ne nous permettent pas de songer cependant à dépasser l'éminent auteur.

Nous renverrons, au contraire, à ses *Caractéristiques des Saints*, tous ceux pour lesquels seraient insuffisantes les réflexions générales que nous allons faire, sur l'origine, le choix, et l'emploi de ces caractéristiques, et les applications que nous en ferons à un petit nombre de Saints, de ceux qui sont les plus connus et les plus souvent représentés parmi nous.

II.

D'OU PROVIENNENT LES CARACTÉRISTIQUES DES SAINTS.

Un des traits du mouvement si actif qui s'empare de l'art comme de toutes choses, chez nous, au XIIIe siècle, fut de vouloir tout spécifier; ce fut alors que l'usage des armoiries se généralisa. Nous avons vu que, vers cette époque, les vertus chrétiennes, les qualités morales furent elles-mêmes représentées avec des caractères et des attributs de plus en plus distincts. Pour les Saints, il y avait un motif de plus pour faire désirer des moyens de les reconnaître facilement. Un nom porté, un bienfait obtenu, un patronage consacré, une sympathique inclination font que l'on a très-légitimement plus de dévotion pour un Saint que pour un autre, et qu'on aime à s'attacher à lui de préférence partout où on le rencontre. Ce culte des Saints avait pris graduellement, depuis l'antiquité chrétienne, un tour plus personnel, et l'on en était venu à étendre cette sorte de prédilection à un plus grand nombre de Saints. Jusque-là,

les moyens de désignation n'avaient pas manqué : le Saint principalement honoré dans un sanctuaire se faisait reconnaître, par la position même qu'il occupait; puis, en pareil cas, la notoriété même de la représentation suffisait à tout. D'ailleurs, les noms généralement écrits sur les images des Saints ne laissaient pas ignorer qui ils étaient. Ce n'était pas cependant sans exception ; en représentant, par exemple, tous les Apôtres ou seulement un certain nombre d'entre eux, on avait en vue ou d'honorer dans son ensemble le collége apostolique, ou de célébrer par son moyen les prérogatives de l'Église, de rendre honneur à son divin Chef, et, comme les Apôtres n'étaient pas toujours nommés, il arrivait qu'on les confondait. C'est aussi par les Apôtres que l'on a surtout commencé, quand on en est venu à vouloir mettre tous les chrétiens, même ceux qui ne savaient pas lire, à portée de reconnaître les Saints offerts à leurs hommages ou à leur vénération. Il en résulta que ce mode de désignation prit facilement un tour familier et populaire. L'origine des emblèmes ainsi employés est aussi par là même très-variée, et quelquefois elle tient à des circonstances purement accidentelles, prises tout à fait en dehors de la vie du Saint, et sans aucun rapport avec son caractère vraiment personnel.

A considérer les Apôtres, qui, des premiers parmi les Saints, furent pourvus d'attributs caractéristiques, on remarque que l'on s'attache tout d'abord aux instruments de leur martyre. Il en est ainsi sur la châsse des grandes reliques à Aix-la-Chapelle : saint Jean porte la cuve où il fut plongé dans une huile bouillante; saint Jacques le Majeur, le bâton de foulon qui servit à l'assommer. Mais très-promptement on substitua, pour saint Jean, la coupe d'où émerge un serpent, en souvenir de la tentative d'empoisonnement à laquelle il aurait échappé miraculeusement, d'après sa légende, et pour saint Jacques, les insignes de pèlerin, qui ne peuvent lui être appliqués que par transposition, puisque ce n'est pas lui qui fut pèlerin; mais on rappelle ainsi que son tombeau a été l'objet d'un des pèlerinages les plus fréquentés, au point d'être devenu le type du genre : les coquilles ramassées sur les côtes de Galice ont servi de symbole à toute sorte de pèlerinages, à celui même de la Palestine et des Lieux Saints.

Les martyrs furent généralement caractérisés par l'instrument le plus saillant de leurs tortures. Nous ne disons pas absolument : par l'instrument de leur mort, car sainte Catherine ne fut pas broyée par la roue où elle fut attachée, et saint Sébastien survécut aux coups de flèches dont il fut percé. Ce sont là, cependant, pour eux, des attributs aussi constants que les pierres qui servirent à lapider saint Étienne, et le gril sur lequel saint Laurent consomma son martyre. Saint Vincent fut aussi grillé vif, et ce supplice paraît avoir été la cause principale de sa mort. Toute-

fois, la multiplicité des circonstances remarquables dans ces combats si glorieux, a fait qu'aucune d'elles n'a primé si absolument les autres dans les esprits, qu'elle ait été choisie ensuite avec une préférence soutenue pour le caractériser. Comme la lutte continua encore, après sa mort, contre ses restes, le corbeau qui défendit son corps, et surtout la meule de moulin qui surnagea avec lui, ont laissé de plus saillants souvenirs, et remplissent plus souvent près de saint Vincent l'office de caractéristiques. Leur crédit, cependant, n'a pas même été aussi universel que celui des attributs précédemment rappelés, et qui servent à désigner ses émules. C'est pourquoi, — tandis que saint Laurent conserve toujours son gril, comme seule caractéristique personnelle, sur les méreaux de la corporation des rôtisseurs, dont il était patron, les volailles qui lui sont associées servant à caractériser non plus le saint patron lui-même, mais la corporation qui invoquait son patronage [1], — on voit saint Vincent, comme patron des vignerons, avec un broc qui, n'ayant non plus d'autre rapport avec lui que celui de ce patronage même, devient cependant sa caractéristique personnelle, puisqu'il le porte à la main. La palme qu'il tient de l'autre main, la dalmatique dont il est revêtu, disent, en général, qu'il est diacre, qu'il est martyr. Aucun attribut ne lui est absolument propre, si ce n'est ce broc, sur l'un des méreaux publiés par M. Forgeais. Il en est un autre où l'on peut croire que la meule a été représentée au moyen d'une sorte d'anneau [2], mais ce ne serait que d'une manière toute rudimentaire, qui laisse au broc toute l'importance d'une caractéristique principale. Nous ne parlons ni des ceps de vigne, d'où pendent de grosses grappes de raisins, dont le saint martyr est accosté sur la face, et qui se retrouvent au revers du méreau, ni de la serpette reportée aussi à ce revers, ni du treillage placé au-dessous, parce que ces attributs ne doivent pas être considérés comme étant appropriés au Saint, mais seulement aux vignerons, qui l'avaient pris pour patron. C'est bien assez que cette sorte de vase lui ait été donnée sans autre raison fondamentale que le jeu de mot qui lui valut cet honneur. Il ne paraît pas, en effet, que le choix des vignerons ait eu d'autre fondement que le mot même de *vin*, qui se rencontre dans la première syllabe du nom de *Vincent*.

L'attribut dont les vignerons avaient gratifié leur saint patron, ne s'est pas propagé probablement au delà des monuments qui proviennent de leur corporation même, mais il n'est pas douteux que d'autres caractéristiques d'un usage très-général n'aient été appliquées à quelques Saints par des

1. Forgeais, *Plombs historiés*, 1re série, p. 115, 118, 119.
2. *Ib.*, *id.*, p. 146.

motifs aussi indirects : tels sont la béquille, le pourceau et la clochette attribués à saint Antoine. Le P. Cahier en explique très-bien l'origine : « C'est que la *potence*, au moyen âge, était comme le blason des hôpitaux, « à cause du soin qu'ils devaient avoir des impotents, et que la plus « ancienne institution d'un corps hospitalier s'était faite sous le patro- « nage de saint Antoine. On croyait posséder le corps de cet illustre « anachorète à la Motte-Saint-Didier, en Dauphiné, et une endémie ou « contagion du XIe siècle fit naître près de ses reliques la célèbre *maison* « *de l'Aumône*, qui envoya des colonies au loin sous le nom du grand « abbé d'Egypte (les Antonins). L'objet premier de cette fondation hos- « pitalière fut une maladie qui reçut précis ément le nom de feu Saint- « Antoine, soit parce que, dans la province où elle éclata, la célébrité du « corps saint récemment apporté de l'Orient excita les pauvres malades « à se réclamer du thaumaturge, soit parce que, près de sa chapelle, « se forma une réunion d'infirmiers charitables qui se dévouèrent aux « malheureux atteints de ce terrible fléau [1]. » On voit ainsi comment saint Antoine devint le patron des hôpitaux, et comment, à ce titre, la béquille lui fut donnée pour attribut. De là sont dérivées aussi les attributions du pourceau et de la clochette, qui lui furent faites à raison du privilége accordé aux pourceaux des hôpitaux de parcourir seuls les rues pour y chercher leur nourriture, à la condition que ces animaux porteraient une clochette au cou pour les distinguer. « Cela se répandit « si bien, si loin et si longtemps, dit encore le P. Cahier, que de nos jours « encore, en certaines cités d'Italie, le son de cette clochette était pris par « les ménagères comme un avis de porter sur le seuil tous les débris qui « pouvaient engraisser ces animaux, dont la vente définitive devait pro- « fiter à l'hôpital. » De là ce vieux dicton contre les parasites : « Aller « de porte en porte comme le cochon de saint Antoine [2] ».

Il est des manières de caractériser les Saints, qui sont venues d'une méprise : tel le lion de saint Jérôme, emprunté à un trait de la vie de saint Gérasime ; d'autres tirées de leur nom : tel saint Christophe, *qui porte le Christ* : d'autres d'une histoire allégorique : tel paraît le cas de saint Georges. Sous son armure de chevalier, il est devenu l'un des Saints les plus populaires, et cependant l'on ne sait presque rien de certain sur sa vie.

Les attributs caractéristiques des Saints provenant de sources si diverses et d'une valeur si inégale, on comprendra qu'ils ne doivent

1. *Caractéristiques des Saints*, p. 132.
2. *Id.*, p. 705.

pas être choisis indifféremment; il ne sera donc pas inutile d'étudier quelles peuvent être à cet égard les règles d'un bon choix.

III.

COMMENT CHOISIR LES CARACTÉRISTIQUES DES SAINTS.

Les meilleures caractéristiques des Saints sont celles qui se rapportent le mieux à leur vrai caractère. On ne proscrira pas tout attribut d'une origine purement accidentelle, car il en est beaucoup de cette espèce qui ont acquis une valeur réelle. Ils ne l'auraient pas au même degré s'il s'agissait de les prendre à leur source; mais elle leur est venue par l'usage, et quelquefois leur notoriété est telle, que tout ce qu'on pourrait leur substituer serait moins bien compris; et, dans cette matière, il importe essentiellement de l'être. Mais on tâchera de les relever tous, dans les termes effectivement les mieux appropriés au caractère du Saint qu'ils servent à désigner. Entre divers attributs du même genre, on choisira préférablement ceux qui sont les plus susceptibles d'être ainsi comme transformés; et, quand on trouvera le Saint en possession d'un attribut qui lui revient à des titres originairement plus solides, c'est celui-là seul qui obtiendra nos préférences.

Saint Pierre, le premier de tous les Saints, dans l'ordre des temps, qui ait reçu des attributs vraiment caractéristiques, est aussi celui qui en a reçu de plus conformes à son caractère. Sous ce rapport, rien ne saurait égaler surtout la valeur symbolique des clefs, puisqu'elle remonte jusqu'aux paroles mêmes de Notre-Seigneur; et ces paroles sont la plus haute justification du mode de langage, qui consiste à dire le caractère des Saints au moyen d'emblèmes auxquels sont attachées des significations analogues. Il serait trop arbitraire de choisir les emblèmes attribués aux Saints, d'après la seule idée qu'on se fait de leur caractère et la signification, plus ou moins usuelle, de certains objets qui paraîtraient s'y rapporter. Mais la signification d'un emblème déjà attribué à un Saint pour un autre motif, peut souvent être relevée dans un sens conforme à son caractère, et les attributions susceptibles de cette sorte de transformation, seront celles que l'on devra alors préférer. Pour tous les Saints qui ont souffert le martyre, il n'y a pas d'attributs qui leur reviennent plus légitimement que les instruments de leur supplice :

mais tous ces instruments n'ont pas, par rapport à chacun d'eux, la même valeur caractéristique. Il est à peu près certain que l'épée fut d'abord attribuée à saint Paul, par ce seul motif qu'elle avait servi à lui trancher la tête. L'attribution simultanée, faite aux Apôtres, des instruments connus ou supposés de leur propre martyre, en est la preuve. Il est si vrai que cette pensée entrait d'abord principalement dans les esprit, qu'elle eut alors pour effet de faire substituer quelquefois, dans les mains de saint Pierre, la croix renversée [1], c'est-à-dire l'instrument de sa mort, à la croix triomphante qu'il avait jusque-là portée, comme chef de l'Église, avant même qu'on ne lui ait fait tenir avec fixité les clefs entre les mains. L'épée ainsi entendue, néanmoins, ne dit pas suffisamment le caractère de saint Paul : il a souffert le martyre, mais il est surtout Apôtre et Docteur, et très-promptement, c'est-à-dire dans le siècle même qui avait vu naître l'usage de cette attribution, on en étendit la signification. *Paulus (pingitur) cum libro et ense*, dit Guillaume Durand. *Cum libro, quia doctor..... Cum ense, quia miles* [2] : « On représente saint Paul avec un « livre et une épée : avec un livre parce qu'il est docteur, avec une épée « parce qu'il est soldat ». L'évêque de Mende fait allusion aux dispositions belliqueuses de saint Paul, tournées contre les fidèles avant sa conversion, et qui ont eu pour effet de le faire souvent représenter en costume militaire : mais on comprend aussi que ces dispositions n'ont pas disparu, lorsque le persécuteur est devenu, par la plus heureuse des transformations, le champion de Jésus-Christ. Alors l'Apôtre des Gentils n'a pas cessé d'être militant. A ce point de vue, l'épée dit donc plus que son martyre : elle dit son caractère. Il y a mieux encore, l'épée est un symbole de la parole vive et pénétrante ; elle apparaît avec cette signification dans l'Apocalypse, comme sortant de la bouche même du Fils de Dieu : pourquoi ne la lui appliquerait-on pas lorsqu'on la voit attribuée au plus éloquent des Apôtres, à celui qui a le plus prêché, dont la parole était la plus incisive ? L'épée de saint Paul signifiera tout cela. Aucun autre emblème ne saurait donc lui être mieux approprié. Il ne saurait aussi bien convenir à aucun des autres Apôtres. Cinq d'entre eux, outre saint Paul, la portent sur la châsse des grandes reliques, à Aix-la-Chapelle : il paraît évident qu'on n'a pas eu d'autre motif de la leur attribuer, que la pensée générale du martyre. La croix, qui avait jusqu'alors servi souvent à exprimer cette pensée même, et qui en est devenue l'expression habituelle chez les Grecs, étant employée sur ce monument

1. Devant d'autel, à Cologne (*Trésors de Cologne*, pl. XVIII, p. 85). M. l'abbé Boch l'attribue au XIIe siècle, mais nous sommes convaincu que le monument n'est que du XIIIe. Gaufrier, du musée de Cluny, *Ann. arch.*, T. XIII, p. 43.

2. *Rationale div. off.*, L. I, cap. III, § 16.

comme un attribut spécialement propre à saint Pierre et à saint André, les seuls des Apôtres qui fussent réputés avoir été crucifiés, on a voulu éviter une confusion en employant l'épée dans le sens du martyre en général. Mais en adoptant cette signification, on retombe dans le même inconvénient par rapport à saint Paul. On peut remarquer qu'il ne porte pas cet emblème de la même manière que les cinq autres : son épée a la pointe en bas, la leur est tournée en haut; mais que la chose ait été ou non faite avec intention, cette intention n'est pas assez claire. Il n'y a rien de constant en iconographie, quant à la manière de faire porter l'épée à saint Paul, rien, par conséquent. qui ait un sens déterminé. Il serait donc à propos que, l'épée étant l'attribut propre de saint Paul parmi les Apôtres, on laissât à lui seul le privilége de la porter. Elle remplira alors entre ses mains toutes les conditions d'une excellente caractéristique, puisque. se rapportant, par son origine, à la vérité des faits, et exprimant le vrai caractère du Saint, elle le fera toujours facilement distinguer, pour peu que, au moyen du livre, de la position, du nombre des personnages auxquels il sera associé, sa qualité d'Apôtre ressorte d'ailleurs suffisamment.

Il arrive ainsi que saint Pierre et saint Paul, les seuls des Apôtres que l'on puisse représenter avec un type de figure qui leur soit véritablement propre, sont aussi, par un surcroît de faveur, les mieux caractérisés par leurs attributs. Après eux, la croix attribuée à saint André a encore le triple mérite de rappeler son genre de martyre et l'amour extraordinaire pour l'instrument du salut qui l'aurait distingué, d'après la tradition, et aussi de le désigner sans incertitude, aussitôt du moins que la tige de sa croix est posée transversalement, ou qu'elle a pris sa forme définitive, en sautoir. Aucun autre des attributs assignés au surplus des Apôtres ne réunit ensuite autant de titres au choix que l'on doit en faire. Il faudra cependant s'en contenter. L'aigle est d'une convenance admirable pour saint Jean, mais on le lui applique en tant qu'Evangéliste, et, pour ne pas en affaiblir le sens, on ne le prodiguera pas dans les circonstances où le disciple bien-aimé est représenté à un autre point de vue. La cuve qu'il tient à la main, dans la châsse d'Aix-la-Chapelle, n'y demeure pas ensuite avec persistance; on comprend, en effet, qu'il fallait ainsi trop en réduire les proportions, pour en faire ressortir la signification. On préféra bientôt faire allusion à un fait d'une moindre authenticité, en attribuant à saint Jean la coupe d'où sort le serpent : image du poison. rendu inoffensif, au moyen duquel, dans une autre occasion, on aurait voulu attenter à sa vie. Faute de mieux, nous ne repoussons point cet emblème : il n'est pas sans rapport avec le caractère de celui qu'il sert à désigner. Cette coupe, quand elle apparaît sans le serpent, peut rappeler le calice eucharistique, et, si l'on s'attache uniquement au

fait de la légende, elle est en rapport avec le rôle assigné à saint Jean échappant à toute mort violente, jusqu'à ce que, dans une vieillesse avancée, il soit doucement appelé à rejoindre son divin Maître.

Les insignes de pèlerin, attribués à saint Jacques, ont trait, nous l'avons fait observer, à son culte, et non à lui-même. Mais le culte d'un Saint, dans un sens, n'est-ce pas le Saint lui-même? Le Saint ne continue-t-il pas, en quelque sorte, sa vie dans ce monde, par cet échange d'hommages qu'on lui adresse et de bienfaits qu'on en reçoit? En conséquence, comme nous ne connaissons pas de meilleur moyen pour caractériser saint Jacques, nous demeurons d'avis qu'on ne saurait mieux faire que de lui laisser à la main au moins le bourdon. Cet insigne, d'ailleurs, n'est pas sans rapport avec le caractère du Saint lui-même, s'il est vrai qu'il ait fait, en Espagne, ce voyage prompt et rapide qu'on lui attribue, pour y porter les premiers germes de la foi, et revenir bientôt après en Palestine recevoir la palme du martyre, le premier parmi les Apôtres. Toutes convenances analogues nous échappent relativement aux autres Apôtres, et nous ne procéderons plus que par voie d'exclusion, relativement à saint Barthélemy, ne pouvant admettre qu'il porte dans ses mains la peau de son propre corps, à titre de trophée; car tout le génie de Michel-Ange ne saurait empêcher cette situation d'avoir en elle-même quelque chose de grotesque, et, nulle part ailleurs, elle ne serait aussi supportable que dans le *Jugement dernier* de la Sixtine, où l'impression du terrible domine toute autre impression. On se contentera donc de rappeler que saint Barthélemy passe pour avoir été écorché vif, en lui mettant à la main le coutelas qui aurait servi à cette cruelle opération.

Nous n'aurons qu'à rechercher pour saint Philippe, saint Jacques le Mineur, saint Simon le Chananéen, saint Jude et saint Mathias, quels sont les instruments de martyre qui leur ont été préférablement attribués à chacun, et nous n'aurons même pas la satisfaction de les pouvoir déterminer, pour la plupart, avec beaucoup de précision.

Saint Thomas et saint Matthieu se trouvent dans des conditions particulières, dont nous prenons occasion pour faire observer que les emblèmes les plus convenablement attribués à un Saint, ne sont pas toujours les mêmes, selon la diversité des points de vue où l'on peut le représenter. L'homme ailé ou l'Ange, qui convient à saint Matthieu en tant qu'Evangéliste, ne l'accompagnera plus au sein du collége apostolique. Dans certaines représentations purement personnelles, on pourrait vouloir rappeler que saint Matthieu avait été publicain, et montrer ce qu'il avait abandonné pour répondre à l'appel du Sauveur. Mais, dès lors qu'il occupe sa place parmi les autres Apôtres, ce moyen de désignation ne serait

pas facilement admis, et l'on est amené à ne lui plus attribuer à lui-même, et non sans indécision, que l'instrument présumé de son martyre. Il en est de même de saint Thomas : si on peut lui attribuer la ceinture de la sainte Vierge, ce n'est que dans certains sujets ; l'équerre, quoique motivée spécialement par sa légende, a été mise aussi quelquefois entre les mains de plusieurs autres Apôtres ; cet insigne ne revient donc spécialement à saint Thomas que par allusion à sa légende, et à son patronage sur les architectes et les maçons.

Dans un cas semblable, le titre même de patron, quelle que soit son origine, est en soi un fait qui nous paraît légitimer l'usage des emblèmes correspondants. Ainsi, de même que saint Thomas, représenté en qualité de patron des architectes et des maçons, pourra porter l'équerre, nous admettrons que saint Vincent puisse conserver le broc que nous lui avons vu à la main, mais nous ne l'admettrons pas hors de la circonstance d'une représentation en tant que patron.

Nous pourrions continuer à appliquer aux Martyrs et à tous les ordres de Saints, les réflexions que nous venons de faire sur le choix des attributs que l'on peut assigner aux Apôtres ; il nous suffira, pour le moment, d'avoir fait entrevoir la mesure et la direction qu'elles pourraient prendre, et, dans la suite, nous nous ferons mieux comprendre, par l'application que nous en ferons à quelques-uns des principaux Saints de chaque catégorie. Ce qu'il importe d'avoir fait remarquer, c'est que les caractéristiques des Saints ne doivent pas être indifféremment choisies, ni appliquées sans discernement.

IV.

COMMENT EMPLOYER LES CARACTÉRISTIQUES DES SAINTS.

Si, pour chacun des Saints dont l'image lui est demandée, l'art était en possession d'un type bien approprié, il n'aurait recours aux attributs et aux emblèmes que pour célébrer leurs prérogatives et les dons de Dieu qui ont été plus particulièrement leur partage. Faute d'être fixé, pour la plupart des Saints, sur des traits qui leur appartiennent ou qu'on soit convenu de leur attribuer, il est nécessaire ordinairement, pour les faire reconnaître, de recourir au moyen tout artificiel qui fait en ce moment l'objet de notre étude. On s'en est passé pendant longtemps,

il est vrai, mais à la condition de désigner les Saints par leurs noms, procédé plus archaïque encore ; ou bien on ne tenait pas à les distinguer personnellement les uns des autres.

Depuis ce temps, les motifs que l'on peut avoir d'honorer un Saint en particulier, sont devenus beaucoup plus variés ; on s'est plu, en toute circonstance, à reconnaître chacun des Saints que l'on voyait réunis, chaque Saint que l'on rencontrait isolé ; on a voulu que cette reconnaissance fût facile à tous, aux lettrés comme aux illettrés, soit que l'image eût de la valeur comme œuvre d'art, ou qu'elle fût l'essai malhabile d'un artiste d'occasion. Alors il a fallu que chacun des Saints fût pourvu de son emblème, et rien n'est devenu populaire comme ce mode de désignation. Aucune objection ne s'élève contre son emploi ; il ne s'agit que de le bien régler.

Les mêmes attributs peuvent, avec des droits égaux, être appliqués à des Saints très-divers ; on peut éviter l'inconvénient de cette multiple attribution en combinant ensemble plusieurs insignes, ou en les associant à des différences de type, de costume, d'attitude. La tonsure cléricale est devenue un des attributs caractéristiques de saint Pierre ; elle est aussi un des attributs caractéristiques des diacres martyrs, saint Etienne et saint Laurent. Supposons que saint Pierre ne porte pas les clefs : on le distinguera ordinairement de ces deux Saints, à son type ou seulement à la barbe qu'il porte, tandis qu'en général, saint Etienne et saint Laurent sont représentés imberbes. Mais il peut arriver aussi que, considérant en saint Pierre la papauté qui ne vieillit pas, on ait substitué à son type historique et personnel le type symbolique de l'immortelle jeunesse ; alors il y aura encore un moyen de le faire reconnaître, en lui attribuant le geste de la bénédiction, reconnu comme ayant une valeur sacerdotale : c'est ce qui a lieu au sommet de la croix de Velletri (T. II, pl. XVI, fig. 3). Nous ne parlons pas ici des autres inductions qui amènent à conclure que le chef de l'Église, le représentant direct du Sauveur, a pu seul occuper cette haute position : il ne s'agit en ce moment que de bien combiner les attributs, pour qu'ils remplissent leur double office, comme insignes propres à relever le caractère du Saint, et comme ses signes distinctifs pour le faire facilement reconnaître. Dès que l'usage a été établi d'attribuer en toutes circonstances la dalmatique aux saints diacres, il n'a plus été possible de voir naître aucune confusion entre aucun d'eux et l'un des Apôtres. Faites-vous une règle, au contraire, d'attribuer aux Apôtres l'antique pallium ou le manteau porté obliquement, comme on le voit à saint Pierre, sur la croix de Velletri : vous les distinguerez par cela seul de tous les autres Saints de la loi nouvelle, et vous ferez ensuite du pallium épiscopal, en forme de bande, et de l'ample chasuble

primitive, l'attribution distinctive de tous les pontifes qui les ont suivis. Restent les Prophètes et les Patriarches de l'ancienne loi, pour lesquels nous ne connaissons d'autre costume que celui-là même qui convient aux Apôtres. Guillaume Durand indique un moyen facile de distinguer les uns des autres : il ne s'agit que de donner aux Apôtres le livre ou le *volumen* déployé, réservant pour les Prophètes le *volumen* roulé. Pour les Patriarches, il n'y a pas de confusion à craindre, puisqu'ils n'ont pas d'écrits à porter. Nous aimerions mieux encore que, sans distinguer si le *volumen* est roulé ou déployé, on en fît l'insigne exclusif des Prophètes, et du livre celui des Apôtres, sauf le cas d'une banderole contenant un texte suffisant pour faire disparaître toute incertitude, comme les douze articles du *Credo*. Nous disons là ce qu'il serait bon de faire, non ce qui a été fait. Cependant il est certain que, même au point de vue de l'interprétation des anciens monuments, on arrive à de telles approximations que, tout bien pesé, il est rare qu'on ne puisse distinguer un Apôtre d'un Prophète. Avec des procédés analogues, il est très-facile de caractériser par séries tous les Saints. Nous venons de voir comment pouvaient être caractérisés les Prophètes, les Apôtres, les Pontifes ; la palme est devenue usuelle pour les Martyrs; les Saints appartenant aux Ordres monastiques porteront naturellement l'habit même de leur institut; les rois porteront leurs couronnes ; les guerriers, leurs armures. Ainsi éclaircie par l'emploi des caractéristiques générales, la question des attributs particuliers ne sera plus à vider qu'entre un petit nombre de concurrents.

Quand les Saints porteront-ils leurs attributs caractéristiques ? comment les porteront-ils? Ces deux questions se présentent maintenant à nous. Elles renferment celle-ci : Quand et comment les leur a-t-on fait porter ? puisqu'il est entendu que les précédents, dans la langue iconographique, comme dans toute sorte de langages, doivent être d'un grand poids pour déterminer à l'avenir l'emploi des termes et des constructions. Or, nous voyons que l'on a souvent rendu les attributs caractéristiques des Saints tellement inhérents à leurs personnes, qu'ils ont pu les suivre dans toutes les circonstances, mais non pas à tel point qu'on se soit fait une loi de ne jamais les en séparer, quand les Saints étaient suffisamment désignés, d'ailleurs, par la situation ou les circonstances ; et, en ce qui concerne la manière de porter ces attributs, il faut faire la différence entre les époques, qui peuvent être opposées, selon que les compositions y conservent un cachet de simplicité plus ou moins naïve, ou qu'elles tendent au mouvement et au pittoresque.

Dès l'antiquité chrétienne, où l'usage des attributs caractéristiques était tout exceptionnel, on n'a pas craint, quand on s'est décidé à en gratifier un saint personnage, de les lui faire porter avec continuité, et

hors des circonstances auxquelles cet attribut pouvait se rapporter particulièrement. Ainsi en est-il de Notre-Seigneur lui-même : le livre apparait entre ses mains alors même qu'il comparait devant Pilate, sur divers sarcophages du IVe et du Ve siècle, et encore au XIIe sur le candélabre de Saint-Paul-hors-les-Murs. Sur ce monument, il le conserve encore sur le trône où les soldats du gouverneur romain l'ont fait asseoir pour lui rendre des honneurs dérisoires. Saint Pierre, confondu avec Moïse sur les sarcophages dont nous venons de parler, conserve la verge qui a servi à faire jaillir l'eau du rocher, dans les deux scènes corrélatives de son reniement prédit et de son arrestation, préliminaire de son martyre.

On voit combien un pareil procédé peut souvent être utile, et pour honorer un Saint, et pour le faire reconnaître facilement au milieu des autres personnages avec lesquels il est mis en scène. L'usage du nimbe dans la suite, la persistance du même type employé, du moins dans la même série de représentations, la persistance aussi du costume, peuvent grandement suffire si on y demeure fidèle, non-seulement pour que le Saint soit facilement distingué, mais pour qu'il attire l'attention, sans qu'il soit nécessaire de lui mettre à la main un objet étranger à la circonstance. Mais aussi la persistance du type ne soulève-t-elle pas des objections aussi graves, sinon plus graves encore, que celle des attributs, si on ne tient pas compte des différences d'âge, et de même, la persistance du costume, quand il est survenu des changements de position ? Ainsi Saul, le jeune homme qui préside au martyre de saint Etienne, et se fait le gardien des vêtements dont se sont déchargés les bourreaux, ne sera-t-il pas différent de l'Apôtre des Gentils, bientôt après vieilli par les travaux de son ministère sacré ? Généralement, cette différence n'a pas été faite, jusqu'au moment où la Renaissance s'est signalée par sa prétention à observer tout genre de vérité, qui revient à l'imitation stricte de la nature. Dans nos miniatures provenant d'un graduel franciscain, par exemple, saint Paul, contrastant avec la jeunesse de saint Etienne, au martyre duquel il préside, porte déjà le front chauve et la longue barbe qui le distinguent en tête de l'assemblée des Saints, dans le G initial de l'*Introït* au jour de la Toussaint, et dans toutes les autres miniatures où il y a lieu de le représenter. Dans la miniature de la Bibliothèque nationale que nous avons publiée (T. I, pl. IX), c'est avec ce même type, qu'il ne dut prendre que dans un âge plus avancé, qu'on le voit terrassé sur le chemin de Damas, et, au-dessus, transporté dans les régions célestes en présence du divin Maître qu'il va désormais servir avec une si parfaite fidélité.

Il est entendu que, désormais, l'artiste, en de semblables circons-

tances, est tenu de faire sentir la différence des âges, et qu'il ne le fera pas d'une manière trop brusque, comme on se le permettait sans scrupule dans les temps dont nous parlons. Mais convenons que, même avec la plus grande habileté, il lui sera difficile de rendre son œuvre d'une intelligence aussi facile, disons plutôt aussi populaire qu'elle pouvait l'être quand un Saint mis en action apparaissait toujours le même, sans différence, qu'on était accoutumé à le voir dans sa niche, au portail ou sur le retable de l'église. Alors même qu'on n'est plus commandé par la mesure de son propre savoir-faire, il faut tenir compte des aptitudes de ceux à qui l'on s'adresse. Des tempéraments dont on peut se passer pour un tableau destiné, dans un musée, à des esprits cultivés, ne seront pas superflus dans la peinture murale, le vitrail ou le bas-relief exposés journellement sous les yeux des plus simples fidèles; mais qu'on s'en tienne à des tempéraments. Un insigne épiscopal, sur la tête de saint Augustin représenté avant sa conversion, choquerait les moins expérimentés; mais on ne craindra pas de faire porter à un saint évêque, une fois en possession de sa dignité, les insignes qui l'expriment, en des circonstances mêmes où, certainement, il ne s'en montrait pas revêtu; et on ne sera pas toujours dans l'obligation de se conformer, pour le choix de ces insignes, aux usages d'un autre temps: on pourra, si cela est nécessaire pour être compris, se servir de ceux qui sont consacrés du moins par les usages iconographiques de son temps.

Nous mettons sur la même ligne, on le voit, les types et leurs modifications amenées par le travail des années, les insignes, les costumes et les emblèmes proprement dits, quant aux questions de savoir avec quel degré de persistance ils ont été ou doivent être attribués aux Saints. En effet, nous dirons de tous ces moyens de désignation, qu'il s'agit d'un compromis entre l'imitation des choses, qui est, comme moyen, l'un des principes de l'art, et la clarté de son langage, qui est, eu égard à son but, plus importante encore. On comprend qu'en pareille matière, il nous est impossible de poser des règles précises. Nous montrons par des exemples comment on est resté en deçà du but, comment ce but a pu être dépassé, comment il a été donné de l'atteindre. Notre mission sera remplie, si nous avons pu porter chacun à considérer les œuvres du passé selon l'esprit et pour les circonstances où elles ont été faites, à proportionner les œuvres de l'avenir à leur milieu et à leur destination.

Il n'y a d'ailleurs de difficulté, quant à l'emploi plus ou moins étendu de ces procédés iconographiques, destinés non plus seulement à faire reconnaître les Saints, mais à relever leur rôle, que dans les scènes où on les fait agir. Représentés isolément, ou pour ainsi dire abstractivement, il n'est pas douteux qu'ayant choisi, lorsqu'on les représente, l'âge, les cos-

tumes, les insignes qui se rapportent le mieux à l'idée que l'on se fait et que l'on veut donner de leur caractère, on ne puisse simultanément leur attribuer les emblèmes, — quelle que soit la nature, l'origine de ces emblèmes, l'époque ou la circonstance de leur culte auxquelles ils se rapportent — qui peuvent le mieux les distinguer et les caractériser.

V.

LES CARACTÉRISTIQUES EMPLOYÉES DRAMATIQUEMENT.

Voyez des statues de grands hommes réunies sur une place publique, leurs effigies encastrées dans la façade d'un même monument. Il peut y avoir un lien entre ces personnages, si l'on considère la pensée qui les a choisis : ils seront tous les enfants d'une même cité, l'honneur de la science ou des lettres. Quant au mode de représentation, cependant, ils seront indépendants les uns des autres, et l'on n'aura demandé aux artistes que de rendre chacun de ces illustres personnages dans son propre caractère, ce caractère étant considéré abstractivement, afin qu'il soit possible de l'exprimer d'autant mieux tout entier ; alors on ne s'arrêtera pas aux particularités de leur vie, ou si l'on en rappelle, pour chacun d'eux, quelques-unes, on le fera comme si elles avaient été simultanées. Tel est aussi le mode de représentation foncièrement propre aux images des Saints, rapprochées sur un retable ou bien sur la façade d'une église : ce sont les patrons communs d'une même cité, d'une même institution, d'une même famille ; et, isolés chacun dans la niche, sous le dais qui lui est propre, ils pourront être représentés comme s'ils l'étaient absolument dans un tableau de l'autel, ou sur le trumeau de la porte, à l'entrée de l'église qui leur est dédiée. C'est à cette situation abstraite et généralisée que s'appliquent la plupart des emblèmes caractéristiques attribués aux Saints.

Alors même que les emblèmes qui les distinguent étaient choisis eu égard à une pensée commune, au portail septentrional de Chartres, les Saints de l'ancienne et de la nouvelle loi, rangés cinq par cinq à droite et à gauche, comme ayant eu mission de porter le Sauveur ou quelque chose de lui — sa figure, sa promesse, son pouvoir — portent cependant ces emblèmes tout à fait indépendamment les uns des autres, quant au mode de représentation. Ainsi, Melchisédech porte le pain et le vin ; Abraham, le glaive prêt à immoler Isaac ; Moïse, les tables de la loi ; Samuel,

un agneau destiné au sacrifice; David, les instruments de la Passion : la lance, la couronne d'épines et les clous; Isaïe, la tige d'où s'élève l'Enfant Jésus ; Jérémie, la croix renfermée dans un disque; le vieillard Siméon, l'Enfant Jésus lui-même; saint Jean-Baptiste, l'Agneau qui était sa figure; saint Pierre, les clefs et le calice eucharistique. Chacune de ces belles statues, séparée de l'ensemble, conserverait sa valeur et son idée propre. Ce sont, il est vrai, des statues, et il appartient au statuaire, dans son grave et solennel langage, de laisser au spectateur tout le soin de lier les idées et les actions, n'exprimant directement que les caractères qui en sont le principe; et, dans l'œuvre que nous citons, les caractéristiques répondent admirablement au caractère et à la pensée générale. Mais on observera que, dès lors qu'il ne s'agissait pas de représenter des faits, toutes les branches de l'art, jusqu'au xve siècle, prenaient des formes et des dispositions sculpturales, et les Saints, dans les compartiments d'un retable, qu'il fût peint ou sculpté, dans une verrière, dans un triptyque en ivoire, se posaient aussi majestueusement que les grandes statues placées à l'entrée du temple, comme si elles étaient préposées à sa garde. On croira sans peine que cette pensée entrait dans les esprits, quand on aura vu une simple miniature dans les *Emblemata biblica*, représentant saint Pierre, saint Paul, avec la clef et l'épée pour armes, appelés à monter la garde, en quelque sorte, à droite et à gauche d'une série d'arcades, par application de ce texte d'Isaïe : *Super muros tuos Jerusalem constitui custodes*[1] : « j'ai établi des gardes sur tes murs, Jérusalem », ainsi commenté : *custodes sunt apost. qui muniunt ecclesiam*, « les gardes sont les Apôtres qui défendent l'Église ». Dans la Bible moralisée de la Bibliothèque nationale, numéro 166 (Fr.). les deux princes des Apôtres, comparés aux deux chérubins de l'arche, gardant de même l'Église, représentée au milieu d'eux, tiennent dressées l'un sa croix, l'autre son épée.

Cette manière de mettre en jeu les attributs caractéristiques des Saints, revient déjà un peu, quoique dans un esprit différent, aux dispositions toutes pittoresques qui prévalurent au commencement du xvie siècle, et qui eurent souvent pour effet de faire jouer, à la lettre, avec ces emblèmes. Nous avons vu quel parti Raphaël avait su tirer de ce genre de liberté, alors parfaitement admise, dans sa *Vierge au Poisson*, où le jeune Tobie, appelé à figurer, dans le principe, seulement comme caractéristique de l'Archange Raphaël, devient un personnage principal. Dans ce tableau, le lion de saint Jérôme fait aussi une assez belle figure, quoiqu'à l'état de repos. Ce tableau de Raphaël est, à notre connaissance, le plus heureux exemple d'un pareil mode de composition. Tout y paraît si naturel, que

1. Is. LXII, 6.

facilement on ne le remarquerait pas. Nous avons été frappé, au contraire, dans la galerie de Venise, par un tableau du Pordenone, en raison du tour tout dramatique qu'il a donné à un tableau d'autel. On n'avait dû lui commander que les images de saint Laurent Justinien, comme patron principal, de saint Jean-Baptiste, saint Augustin et saint François d'Assise, comme patrons secondaires. Qu'a-t-il fait? Il a pris l'Agneau caractéristique de saint Jean-Baptiste, comme objet principal. Le saint Précurseur le montre à saint François et à saint Augustin, comme objet de leurs adorations; saint François s'est, en effet, jeté à genoux devant l'emblème divin, faisant un mouvement comme pour le saisir et le serrer avec tendresse; saint Augustin le montre à saint Laurent Justinien, qui, en sa qualité de patron principal, élevé au sommet du tableau, semble annoncer les vérités dont l'Agneau est le symbole. Trois des chanoines réguliers qu'il avait fondés, sont plus particulièrement attentifs. Appelés là, comme caractéristiques de leur saint fondateur, ils rentrent dans l'action du drame que nous décrivons : l'un écoutant, l'autre regardant l'Agneau avec amour, l'autre réfléchissant sur le mystère annoncé. Le peintre a trop visé à l'effet pittoresque, dans les poses de saint Jean et de saint Augustin, et par le contraste de certaines couleurs. Son idée admise, on sent qu'elle comportait plus de poésie qu'il n'en a tiré. Ce genre de composition est de ceux dont on ne doit user qu'avec beaucoup de modération, et, à aucun point de vue, on ne peut justifier le Guide d'avoir, dans un de ses plus beaux tableaux de la galerie de Bologne, livré, comme un jouet, à deux petits enfants lutins, la mitre de saint Augustin, placée à ses pieds comme caractéristique. Ce qu'il y a de pire, c'est que ces enfants ont des ailes : par conséquent, ils sont donnés pour des Anges, quoiqu'ils n'aient d'ailleurs rien d'angélique. Dans la partie supérieure du tableau est représentée une *Pieta;* dans la partie inférieure, saint Augustin, saint Vital, saint Dominique et saint François, sont groupés autour de saint Charles, qui médite profondément, son crucifix à la main. Ils sont là réunis comme les protecteurs de Bologne, et cette ville apparaît elle-même, représentée au-dessous de saint Charles; tous ils prient, ils adorent, ils contemplent, ils sont pénétrés d'une pensée d'en haut : l'idée est belle et les sentiments sont pieux. Saint François est suffisamment caractérisé par ses stigmates; saint Charles, par ses vêtements de cardinal. Confiés à des Anges, la mitre de saint Augustin, le lis de saint Dominique, la palme et la hache d'armes de saint Vidal, apportent un heureux complément à la composition ; mais il eût fallu que ces Anges fussent vraiment des Anges, et qu'en portant avec respect les insignes qu'ils ont mission de nous présenter, ils nous apprissent à les vénérer nous-mêmes, et à nous pénétrer de leur signification.

VI.

ACTIONS CARACTÉRISTIQUES DES SAINTS.

Avec le goût du dramatique et du pittoresque, avec la recherche du relief et du mouvement et leur prépondérance dans la direction de l'art, à l'époque de la Renaissance, il fallait faire agir les personnages. Bientôt on ne se contenta plus d'une action fictive, où l'on mettait en jeu des Saints, groupés par le seul motif d'un patronage qui leur était commun ; où les attributs eux-mêmes, s'ils étaient vivants, prenaient un rôle dans la scène ; où, même inanimés, ils devenaient un motif d'action pour les personnages. Dans cette disposition d'esprit, on tendit de plus en plus à caractériser les Saints par quelqu'une de leurs actions, ce qui conduisait à la suppression de toutes ces associations qui avaient leur principe dans une idée sociale et dans leur culte. Si le Guide en a fourni encore d'assez nombreux exemples, c'est que, nonobstant les concessions qu'il faisait à la mode du jour, il était demeuré relativement le plus archaïque des grands peintres de son temps. Cette manière de caractériser les Saints par leurs actions était alors une forme du naturalisme, — forme qui s'était manifestée beaucoup plus tôt ; elle est très-marquée dès la fin du XVe siècle, dans les vignettes de Simon Vostre, où, cependant, nous avons constaté bien des fois une plus forte empreinte de l'esprit traditionnel que dans beaucoup d'autres productions contemporaines.

Nous parlons des vignettes qui, associées au calendrier, se rapportent aux principaux Saints du mois, avec une idée toute personnelle; il les faut bien distinguer de celles qui, comprises dans une série historique, sont appelées, de leur nature, à rapporter des faits. Ici, comme dans un tableau d'autel, comme dans une niche à la façade d'une église, il s'agit de nous montrer la personne du Saint, pour que nous nous adressions à lui, et non de nous rappeler ses actions, et si on exprime une action, c'est qu'on la juge propre à le caractériser. Il est, parmi ces petites images, des Saints qui sont posés, en effet, selon un mode tout personnel, et caractérisés par leurs attributs : tels saint Pierre et saint Paul au mois de juin ; saint Jacques, au mois de mai ; et cette comparaison justifie notre observation. Nous remarquons, tout au contraire, que saint Etienne, saint Laurent, sainte Catherine, au lieu d'apparaître dans la gloire avec les instruments de leurs supplices pour insignes, sont représentés dans l'acte même

de leur martyre. Généralement on ne s'en étonnera pas, puisque l'usage a totalement prévalu de les représenter ainsi, même dans les tableaux d'autel. Nous avons essayé, ailleurs, de poser en principe qu'il serait mieux, en pareil cas, que leur principale représentation eût à la fois un caractère plus personnel et plus en rapport avec l'état de gloire où ils sont actuellement : Voilà ce qui est, dit-on alors ; et quand on raconte leur histoire dans les *predella*, dans des compositions latérales, on dit : Voilà ce qui a été. En pareil cas, les actions représentées glorifient sans doute les Saints, mais ne leur servent pas, à proprement parler, de caractéristique. Prenant, en ce moment, pour objet de nos observations, l'usage établi, avec la pensée de le régler plutôt que pour le combattre, nous remarquons qu'il y a. en effet, des actions qui sont de véritables caractéristiques des Saints, dans ce sens que non-seulement elles les font parfaitement distinguer, mais encore parce qu'elles expriment véritablement ou leur caractère essentiel, ou du moins une face importante de leur caractère. Tel est saint Pierre repentant. Les circonstances du martyre en général, et spécialement dans les cas que nous venons de citer, expriment bien le caractère des Saints ; elles permettent aussi de rendre, alors même, sur leur physionomie, le sentiment de la béatitude qui leur est acquise : saint Etienne, voyant, pendant sa lapidation, le ciel s'ouvrir, est le modèle du genre. Dans la vignette consacrée à sainte Catherine, le dessinateur de Simon Vostre a très-bien compris la situation, en montrant la Sainte à genoux au milieu des roues brisées, et prête à recevoir le coup d'épée qui, en lui tranchant la tête, va lui ouvrir une meilleure vie et lui assurer la couronne qu'elle continue de porter sur la tête.

On voit, par cet exemple, qu'ici du moins le naturalisme est très-mitigé par le mysticisme. Revenant à l'époque du Guide, nous observons, dans les plus célèbres tableaux de son illustre émule le Dominiquin, un grand développement des actions caractéristiques, dans le sens le moins propre, au contraire, à bien mettre en relief ce qui doit dominer dans des compositions de ce genre : l'idée qu'on doit se faire du Saint. Ce n'est pas que saint Sébastien, que sainte Agnès, dans les grands tableaux, nous allions dire dans les grandes machines de Sainte-Marie-des-Anges, à Rome, et de la galerie de Bologne, soient hors des sentiments que comporte leur caractère. Non ! attachez-vous à l'expression de leurs physionomies, et vous verrez qu'elles disent bien et leur confiance en Dieu, et leur esprit de sacrifice, et leurs aspirations célestes ; mais il faut faire effort pour s'y attacher, au travers de tout cet encombrement de personnages.

Les actions caractéristiques des Saints doivent les mettre fortement en évidence, être réduites à une très-grande simplicité et formulées avec précision. Il est de ces actions qui peuvent leur être attribuées même

dans les compositions d'ensemble où ils sont réunis à d'autres Saints, et les suivre, en quelque sorte, avec autant de persistance que leurs emblèmes les mieux appropriés; cette action alors peut se réduire, à un geste, à une attitude. Ainsi il appartient à saint Jean-Baptiste de montrer : représenté isolément, vous pouvez le reconnaître à son geste indicateur; et vous savez qui il montre : Jésus-Christ, l'Agneau de Dieu, quoique vous ne voyiez paraître ni Notre-Seigneur lui-même, ni son doux emblème. Le Sauveur, au contraire, est-il représenté ou en personne, ou en Agneau? il y aura lieu, à plus forte raison encore, de maintenir le saint Précurseur dans son rôle, qui est de le montrer toujours.

Saint Jean-Baptiste montre, saint Jean l'Évangéliste contemple et pénètre, saint Paul, et en général les Apôtres affirment, saint Etienne, et généralement les Martyrs se remettent entre les mains de Dieu. Nous sommes ainsi ramené au caractère fondamental des Saints; nous devions y revenir, puisque nous cherchons les meilleurs moyens de les caractériser. Il n'y en a pas assurément de préférables, après leurs types et les expressions mêmes de leur visage, que ces gestes et ces attitudes, qui portent avec eux l'idée d'une action : ces gestes et ces attitudes que l'on prend et dont on se sert tout naturellement, en la racontant, en la projetant, et quand on veut se la rappeler. Entendue ainsi, l'action caractéristique doit primer les emblèmes qui ont également pour but de caractériser les Saints; mais elle ne dispense pas d'y recourir, parce qu'il est très-difficile de rendre cette action suffisamment claire, quand elle est ramenée à des proportions aussi élémentaires.

Développée, elle retombe dans tous les inconvénients que nous avons signalés; mais nous avons pour principe que les inconvénients d'une chose ne doivent pas la faire abandonner, quand elle offre des avantages supérieurs, et s'il est toujours bon de connaître les inconvénients, c'est que, dans le cas où il est à propos de les supporter, il faut aussi travailler à les atténuer. L'usage reçu dans le langage iconographique, d'où il s'ensuit une plus grande clarté, est d'un grand poids dans la pratique de ce langage, surtout quand il doit devenir populaire. La vogue acquise par la mise en scène des Saints, dans les actions de leur vie jugées les plus propres à fournir le thème d'une représentation dramatique, n'est venue que depuis la Renaissance; mais, bien auparavant, sans rechercher de pareils effets, on s'était attaché à quelques-unes de ces actions, comme rendant mieux que tout autre moyen l'idée populaire qu'on se faisait de tel ou tel Saint. L'idée la plus populaire, quant à saint Martin, par exemple, ne reposait pas sur le fondateur monastique, l'apôtre de nos contrées, le grand évêque : un souvenir plus vivant était celui du jeune légionnaire des armées romaines,

partageant son manteau pour couvrir un pauvre. Et l'on peut dire qu'à partir du XIIIe siècle, peut-être même du XIIe, aucune caractéristique n'a été mieux comprise que le fait même, devenu proverbial, d'un pareil dépouillement. De même, mais dans un ordre d'idées plus borné, tous les corps de métiers qui s'appliquent au travail des métaux, en prenant saint Eloi pour patron, ne se souvenant de l'évêque que pour mieux glorifier sa première profession, ne s'étaient pas contentés de caractériser l'orfévre en lui mettant à la main les instruments de son état. Recourant à la légende, faute d'être assez bien renseigné par l'histoire, on aimait à représenter le Saint en présence du cheval dont il a coupé le pied pour le ferrer plus commodément. Cette composition est, en effet, très-répétée parmi les plombs publiés par M. A. Forgeais, et qui, aux XIVe et XVe siècles, constituaient chez nous l'imagerie populaire.

Dans ces représentations, il s'agit bien de caractériser le Saint selon l'idée qu'on s'en fait. On ne songe en rien encore à frapper les yeux par l'éclat et le mouvement de la mise en scène ; la composition est réduite strictement aux éléments nécessaires pour dire le fait. Un cavalier qui lève d'une main son épée sur une draperie tenue dans l'autre main, un personnage qui se tient près de lui, c'est assez : on a reconnu saint Martin sans incertitude, et l'on peut réfléchir sur les conséquences d'une première bonne action, pour vous amener à la plus haute sainteté; on peut apprendre comment, en toute circonstance, avec l'amour de Dieu et du prochain, on trouve le moyen de secourir un malheureux ; on peut se rappeler qu'en assistant un pauvre, on assiste Jésus-Christ lui-même. Si une composition semblable est mieux à sa place sur les parois latérales d'une église, ou dans toute autre position accessoire par comparaison avec un tableau d'autel, c'est surtout parce que le cheval y joue un rôle trop proéminent pour la vue et capable de distraire, quoique très-accessoire lui-même dans le fait; car, pour l'action du jeune légionnaire, elle ne perdrait rien de sa valeur, quand il eût été à pied. Il est au contraire des mises en scène de certains faits caractéristiques, qui sont entièrement à l'abri de ce genre d'inconvénient. Représentez saint François recevant les stigmates : il n'est dans le tableau rien sur quoi la vue ne puisse se reposer pour y chercher des pensées édifiantes. A bien plus forte raison le dirons-nous, si, pour caractériser saint Jean-Baptiste, vous le représentez baptisant Notre-Seigneur. L'inconvénient, alors, pourrait être qu'on ne montre pas assez clairement l'intention d'honorer le saint Précurseur, dans le cas où le tableau aurait été commandé dans ce but spécial. En effet, les caractéristiques des Saints ne doivent pas servir seulement à les faire reconnaître et à exprimer leur caractère pris dans sa généralité, mais à préciser le point de vue sous lequel on veut les faire envisager, et,

si on les représente en tant que patrons, il est préférable que la représentation le dise.

La conclusion à tirer de ces observations, c'est la sobriété, quant à l'emploi des actions caractéristiques hors des conditions expresses d'une composition ou d'une série de compositions historiques. Cette sobriété doit s'entendre de la manière de rendre le sujet, aussi bien que de son choix. Une action conçue dans cet ordre d'idées devra être réduite à ses seuls éléments essentiels, et être dirigée de manière à mettre surtout en relief dans le Saint lui-même, par son attitude et sa physionomie, la qualité, la vertu qui s'est principalement manifestée en lui dans la circonstance. Tous les personnages accessoires devront servir à faire ressortir cette qualité, cette vertu, par des impressions correspondantes.

Quant aux actions plus condensées encore, et qui ne sont plus rappelées que par un geste, une attitude, la sobriété étant de l'essence de ce mode de représentation, nous ne pouvons que le recommander absolument, et d'autant plus qu'en caractérisant ainsi les Saints, l'on rentre mieux dans le vif de leurs caractères.

ETUDE III.

DES PATRIARCHES ET DES PROPHÈTES.

I.

NOTIONS GÉNÉRALES.

L'iconographie des Patriarches et des Prophètes se confond, en quelque sorte, avec celle de l'Ancien Testament tout entier. Lorsque nous avons dû lui faire une place dans la partie de nos études consacrée aux mystères, nous avons été amené par là même à traiter de la représentation des Patriarches et des Prophètes, dans les principales circonstances de leur vie; et maintenant qu'ils réclament un rang parmi les Saints, ces antiques et vénérables serviteurs du vrai Dieu nous remettent en présence de l'histoire biblique tout entière. Telle est l'infirmité de nos divisions : pour distinguer ce qui a besoin d'être distingué, nous sommes souvent obligé de scinder ce qui voudrait être réuni. Ne pouvant cependant nous soustraire à cette situation en ce qui concerne les Saints de l'ancienne loi, après avoir parlé succinctement de leurs actions, dans nos études précédentes, nous nous occuperons ici, et plus succinctement encore, de leurs types, et seulement de leurs attributs personnels.

Parlons d'abord de ce qui leur est commun à tous, à commencer par l'attribut de la sainteté. Cet attribut est le nimbe : puisqu'on les compte parmi les Saints, il ne saurait y avoir de doute, ils ont droit à le porter. Il est mieux de toujours le leur donner. Tout au plus, peut-on admettre que, vu l'extension de l'usage contraire, dans les meilleures époques de l'iconographie chrétienne, on peut excuser ceux qui ne le leur attribueraient pas. Pour expliquer cet usage, non pour le justifier, nous avions cherché sous quelle différence d'aspect ils pouvaient se présenter, comparativement aux Saints du Nouveau Testament, et nous nous étions trouvé, sans le vouloir, en présence d'une question délicate, celle de leur mode de justification par l'application anticipée des mérites du Sauveur. Il suffit, à notre point de vue, de constater une différence, et cette diffé-

rence existe par cela seul qu'au lieu d'entrer, après leur mort, immédiatement en possession de la béatitude éternelle, ils ont dû attendre dans les limbes que le Sauveur soit venu pour les mettre en pleine possession du ciel et de la vision béatifique. Ce qui est plus pratique encore, c'est que généralement, dans l'Eglise, on ne célèbre pas leurs fêtes, et que, si ce n'est dans l'Eglise grecque, et à Venise qui en a fortement subi l'empreinte, on a peu dédié d'églises et d'autels sous leurs noms. On ne leur donne pas communément le titre de Saint. Il n'y a guère qu'à Venise, à notre connaissance, qu'on dit saint Moïse, saint Job.

Quant à l'attribution du nimbe, d'ailleurs, tous les Saints de l'Ancien Testament n'ont pas été traités sur le même pied ; il en est qui ont été plus favorisés que les autres, Abraham surtout, et assurément, si quelqu'un d'entre eux méritait une préférence, c'était bien le *Père des croyants*. Au contraire, comme on n'a pas pour règle la pratique commune du culte, et l'inscription au martyrologe, qui détermine pour les Saints de la nouvelle loi, lorsqu'on ne possède pas les actes de leur canonisation, l'application du titre de Saint et du nimbe qui en est la traduction iconographique, il pourrait y avoir de l'incertitude, quant à quelques-uns des Patriarches, pour savoir si leur sainteté est assez incontestable ou assez éminente pour qu'on leur accorde le nimbe, tandis que nous ne l'accordons pas aux saints personnages seulement béatifiés, dont la béatitude nous est cependant assurée. Ainsi, s'il s'agit de Noé, d'Abraham, d'Isaac, de Jacob, de Moïse, de David, il ne saurait y avoir de doute, et le nimbe leur appartient; il en est d'autres pour lesquels on pourrait invoquer une égale certitude ; mais il serait difficile de dire à qui il faut s'arrêter.

Nous parlerons maintenant des représentations par groupe, des Patriarches et des Prophètes : ainsi les voit-on dans les limbes, quand Notre-Seigneur, après sa mort, vient les délivrer, et ensuite ils ont droit de figurer de même avec lui dans la gloire, quand on représente l'assemblée des Saints. Dans ces diverses circonstances, on ne met en scène, on le conçoit, qu'un petit nombre d'entre eux, pour les représenter tous. Dans les limbes, nous remarquons surtout Adam et Ève ; pour peu que les personnages se multiplient, il y figure presque toujours un roi, qui doit être David. Abel et Moïse paraissent avoir été ensuite, dans cette circonstance, choisis préférablement à Abraham ; Abraham au contraire, quand les Patriarches sont dans la gloire, ne peut manquer d'avoir la préférence, alors même qu'ils n'auraient qu'un seul représentant. Dans la *Dispute du Saint Sacrement*, où ils en ont deux, Raphaël lui a associé Job, d'autres disent Adam. Les Prophètes y sont représentés par David et Isaïe. On remarquera que, dans cette grande page d'art chrétien, la part est faite proportionnellement très-large aux Saints de l'Ancien Testament, puisque ceux

du Nouveau n'y sont représentés — outre saint Pierre et saint Paul, qui expriment spécialement la pensée de l'Église — que par le chœur des Apôtres et celui des Martyrs, dans les personnes de saint Jacques et de saint Jean, de saint Étienne et de saint Laurent.

Plus anciennement et d'une manière plus distincte, dans les fresques de la chapelle Saint-Brice, à Orvieto, autour du Souverain Juge, dans les compartiments de la voûte, ont été distribués les chœurs des Saints. Le Beato Angelico, interrompu par la mort dans cette grande œuvre, a eu le temps de peindre, avec Notre-Seigneur lui-même, le chœur des Prophètes. Nous y reviendrons, pour trouver une belle tête de Moïse, quand nous nous occuperons tout à l'heure, en particulier, du législateur du peuple de Dieu. Le chœur correspondant des Patriarches a été peint ensuite par Benozzo Gozzoli.

Dans les représentations analogues et plus anciennes encore qui nous reviennent à l'esprit, les différents groupes de Saints ne sont pas aussi distincts, et la grande importance donnée aux Patriarches et aux Prophètes, dans notre statuaire du moyen âge, repose sur une autre idée que celle de leur glorification. On les donne surtout comme des ancêtres de Jésus-Christ : tels dans l'arbre de Jessé, dont semblent dériver par voie de développement ces grandes séries de rois, pris pendant un temps pour les rois de France, reconnus depuis pour des rois de Juda. On voit que l'idée est toute différente, car tous ces rois ne sont pas des Saints, et l'arbre de Jessé ne remonte pas plus haut que le père de David. Il s'agit alors de célébrer le divin Enfant de la promesse, le Roi des rois. Il est d'autres représentations où, au contraire, les plus anciens Patriarches sont appelés à figurer ; mais elles ont un caractère plus personnel, comme lorsqu'on rappelle le sacrifice d'Abraham, ou que non-seulement on le montre dans la béatitude, mais on présente son sein comme le lieu de la béatitude même.

Les Prophètes sont groupés à d'autres titres, c'est-à-dire à raison de leurs prophéties. Les quatre grands Prophètes sont facilement associés aux quatre Évangélistes ; et nous avons parlé de ce vitrail de la cathédrale de Chartres, où ils les portent sur leurs épaules. Les Prophètes sont mis aussi en correspondance avec les Apôtres, et alors ils sont choisis au nombre de douze ; les petits Prophètes répondent à ce nombre, et cependant, en pareil cas, on ne peut exclure les grands Prophètes, et nous ne sommes pas en mesure de dire si quelque règle iconographique peut influer sur le choix que l'on fait ainsi ; il nous semble qu'alors — voulant y comprendre David, par exemple — on ne s'est pas astreint même à le faire porter seulement sur les grands et les petits Prophètes.

Pour montrer comment on peut encore grouper convenablement les Patriarches et les Prophètes, nous citerons de nouveau la composition de Führich, où l'Église est traînée sur un char, que précèdent les Saints de l'ancienne loi, et que suivent ceux de la nouvelle.

C'est aussi le lieu de revenir sur les attributs communs soit aux Patriarches, soit aux Prophètes. Nous n'en connaissons pas de bien déterminés pour les premiers. Nous dirons seulement que l'on doit s'attacher à leur donner un air grave, simple et vénérable, un air de famille, puisqu'ils offrent l'idée de race conservée dans sa plus grande pureté. Généralement on les représente comme des vieillards, mais d'une verte et douce vieillesse, pour dire quelle a été leur longue vie, et parce que leurs plus notables actions se sont accomplies quand ils avaient déjà vu les années s'accumuler sur leurs têtes; mais il s'agit là de leurs types définitifs, de leurs portraits, et non des circonstances de leur vie où ils étaient jeunes encore. Voici, d'ailleurs, Abel qui, par sa mort prématurée, a conquis le privilége de l'immortelle jeunesse.

Pour les Prophètes, il est un attribut déterminé : le *volumen;* il leur est commun avec d'autres, par conséquent il n'est pas tellement caractéristique, qu'il suffise seul à les faire reconnaître, mais il y contribue avec d'autres circonstances. Il vaut mieux pour eux le *volumen* que le livre proprement dit, parce que, sans être universel, l'usage est plus habituel dans ce sens; puis le *volumen*, comparé au livre, exprime facilement une idée de plus grande antiquité. Nous admettrons que, entre leurs mains, il soit plutôt roulé que déployé; on dit mieux ainsi quels étaient les voiles de l'ancienne loi, alors même qu'ils les avaient soulevés, jusqu'à ce que la lumière complète se soit faite sur leurs prophéties par leur accomplissement. Mais ceci n'empêchera pas de leur mettre dans les mains des phylactères déployés, quand on voudra y inscrire quelques-uns de leurs textes. Alors la confusion ne sera pas possible, puisqu'ils seront désignés par ces textes mêmes; et de toutes les manières de les caractériser, c'est celle qui nous agrée le mieux. Joignez-y un air inspiré : non pas l'inspiration prétendue d'un énergumène qui s'agite, qui s'échauffe, mais quelque chose d'élancé dans le regard, de vivement éclairé dans les traits, une bouche qui s'entr'ouvre prête à parler, une oreille qui écoute sans efforts : les sons venus d'en haut sont clairs et pénétrants. Les *Prophètes* de Michel-Ange, à la voûte de la chapelle Sixtine, sont assurément d'une grande beauté, et, si ce n'est la *Création d'Adam* à la même voûte, nulle œuvre de ce grand homme ne justifie mieux l'éclat de son nom. Cependant nous n'en saurions conseiller l'imitation sans réserves. Qu'on y prenne l'idée du grand, de la vive intelligence, mais avec plus de calme, plus de sérénité, plus de

sobriété dans la vigueur matérielle; et sans faire autant que lui, parce que, pour cela, il faudrait son génie, le peintre chrétien fera mieux, à certains égards, en mettant sur la voie où la vérité se rencontre plus sûrement.

II.

PATRIARCHES, DEPUIS ADAM JUSQU'A ABRAHAM.

La série des saints Patriarches commence par Adam lui-même. Après sa chute, il fut un premier modèle de sainte pénitence. Il y a deux manières de l'envisager, quant au type de figure qui lui convient, selon qu'on le prend au moment même ou dans un temps encore voisin de sa création, ou bien lorsqu'ayant vécu pendant des siècles, il a vu une grande partie de la terre se peupler de sa postérité; et si l'on considère en lui le Patriarche, il semble que c'est ce dernier point de vue qui convient le mieux. Adam, nouvellement créé, doit apparaitre comme possédant la beauté virile la plus accomplie. On s'accorde à penser qu'il doit alors avoir le port et l'attitude d'un homme de trente ans : c'est l'âge où Notre-Seigneur commença sa vie publique, et l'on doit penser qu'il y avait une grande ressemblance entre le premier et le second Adam. Si l'on était assez maître de l'expression pour en élever dans Jésus la sérénité jusqu'au sublime, il suffirait de la différence de physionomie qui résulterait, pour le distinguer de notre premier père; en admettant d'ailleurs la différence des cheveux tombant à la nazaréenne chez le Sauveur, celles de la tenue et des vêtements, on ne craindrait pas la confusion, quelle que fût la similitude des traits. Adam, avant sa chute, aura un air neuf et naïf; son trouble, sa confusion, une teinte mélancolique se peindront dans ses traits, quand il sera déchu. Nu d'abord, il apparaîtra ensuite ou caché sous le feuillage, ou vêtu des fourrures dont Dieu lui a appris à se servir. Comme attribut à l'état fixe, il est très-convenable de lui donner l'épi ou la gerbe qu'on lui voit sur les antiques sarcophages : c'est le signe de son travail, l'emblème aussi de la vie que Dieu lui conserve, qui sera conservée à l'humanité quand il subira son arrêt de mort; de la nouvelle vie qui lui est promise. Ces mêmes attributs peuvent servir à faire distinguer Adam des autres Patriarches, quand il aura vieilli; et cependant on doit croire qu'en fait, lorsque ses descendants auront appris à tisser des étoffes, il n'aura pas continué à se vêtir uniquement d'une

2. 1. 3.

4. 5. CH. DESCOUST SCT

TYPES DE PATRIARCHES.

(Benozzo Gozzoli).

manière qui semblerait sauvage, tandis qu'il doit donner l'idée d'une civilisation très-simple, mais extrêmement élevée.

Ce que nous avons dit d'Adam doit s'entendre aussi d'Ève, comparée à Marie comme lui à Jésus. L'un et l'autre auront, si on les représente au point de vue de la sainteté patriarcale, quelque chose de serein et de vénérable, associé à une teinte particulière de tristesse; ils ont la pensée des débordements dont ils sont les premiers auteurs, mais aussi une confiance absolue dans le remède.

On se représente ordinairement Abel dans la fleur de l'adolescence, plutôt que dans la vigueur de l'âge mûr, quoique ce que l'Écriture rapporte de lui annonce déjà la maturité d'un homme ayant choisi sa voie dans la vie. Cette fraîcheur de jeunesse va bien, malgré tout, à son rôle prématuré de victime; et loin d'y contredire, nous l'appuierons de tout notre pouvoir. Qu'on le représente comme Notre-Seigneur lui-même, tel qu'on peut se le figurer à Nazareth, avant qu'il n'en sortît pour aller prêcher; qu'on lui donne un agneau à porter dans ses bras: une tunique courte suffira ensuite pour le bien caractériser.

Enoch, lorsqu'il fut enlevé au ciel, avait déjà vécu plusieurs siècles; il convient donc de lui attribuer les caractères de la vieillesse patriarcale, en les nuançant de manière à établir des distinctions.

En arrivant à Noé, nous trouvons, pour nous guider dans le choix des types les mieux appropriés à ces vénérables colonnes de l'humanité, les modèles que nous a donnés Benozzo Gozzoli, au *Campo Santo* de Pise: ce sont assurément les meilleurs que nous connaissions. Voyez plutôt son *Noé* entouré de jolis petits enfants qui, une seconde fois, vont peupler la terre (pl. VIII, fig. 1). Choisissez ensuite comme attributs, l'arche, la colombe portant la branche d'olivier, l'arc-en-ciel, et il sera impossible de s'y méprendre.

Quand on met en scène, avec Noé, ses enfants, il est rationnel, comme procédé iconographique, de leur attribuer les caractères de l'âge mûr; mais si l'on veut les représenter comme lui ayant succédé dans la série des Patriarches, il convient alors d'attribuer le type vénérable au moins à Sem et à Japhet: le premier aura des traits de ressemblance plus marqués, d'une part, avec son père, de l'autre, avec Abraham, et comme intermédiaire; Japhet lui ressemblera, mais avec moins de gravité et plus d'élan, comme étant le père, lui aussi, d'une race choisie, de cette race qui, en peuplant l'Europe, devait, un jour, s'appeler la chrétienté. Que dire de Cham, sinon qu'en pareil cas, son air sombre et soucieux devrait rappeler qu'il a été maudit, mais non pas de telle sorte que de sa postérité ne doivent naître aussi des élus?

Les ancêtres d'Abraham peuvent aussi être représentés avec des

nuances qui, d'Arphaxad, conduisent jusqu'à Tharé, et serviront à mieux faire sentir tout ce qu'on doit admirer dans le plus saint des Patriarches.

III.

ABRAHAM, ISAAC ET JACOB.

Benozzo Gozzoli nous offre, avons-nous dit, dans les fresques du *Campo Santo* de Pise, les meilleurs types de Patriarches que nous connaissions. Cette observation s'applique surtout au type d'Abraham : quelle noble figure il lui a donnée, avec les traits adoucis de la race judaïque! Il est bien, en effet, de les adoucir, car ils ont dû se charger, quand cette race privilégiée a, dans la suite des temps, abusé des dons de Dieu. Abraham apparaît, le front chauve, la barbe longue et blanchie, mais plein de vigueur, et l'on sent, lorsqu'il combat les quatre rois ligués contre Sodome, qu'il n'est nullement embarrassé de son armure. Ce type ne varie pas dans toute la série de tableaux que le peintre a consacrée à la vie du saint Patriarche; cependant la différence a dû se faire sentir, et lorsque Abraham était encore en Chaldée, lorsqu'il accomplit son émigration et se rend dans la terre qui lui est promise, il devrait avoir le front moins chauve, la barbe moins blanche qu'au temps où l'enfant de la promesse, après s'être fait si longtemps attendre, est devenu un jeune homme capable de porter le bois de son sacrifice (pl. VIII, fig. 2), qu'au temps où Éliézer est envoyé pour chercher à Isaac une femme digne d'être associée à ses illustres destinées. Nous croyons que le peintre aurait mieux fait d'accuser ces nuances; mais comme type définitif et caractéristique d'un Abraham représenté en dehors de toute action, nous ne voyons pas ce que l'on pourrait imaginer de mieux que ce modèle de la foi, surtout avec cet œil si soumis et si pénétrant, fixé sur les envoyés de Dieu, ou plutôt sur Dieu lui-même, qu'il reconnaît et qu'il adore, sous la figure de ses représentants. Cette fixité absolue de type est peut-être l'un des moyens qui contribuent le plus à rendre le langage de l'art si incisif et si populaire, jusqu'au moment où la Renaissance en a fait le privilége des *dilettanti*.

Comme attribut, il n'en est pas de plus propre à caractériser Abraham que tout ce qui se rapporte au souvenir de son sacrifice; nous supposons qu'il ne s'agit pas de représenter ce sacrifice lui-même. Ainsi, au portail septentrional de Chartres. Isaac accompagne Abraham, plutôt comme

caractéristique, qu'avec la pensée de se mettre lui-même en scène. Dans la *Dispute du Saint Sacrement*, Abraham se fait reconnaître seulement à son coutelas.

Ce mode de désignation ne s'applique pas cependant aux représentations du sein d'Abraham ; ces représentations sont assez claires par elles-mêmes, pour que le saint Patriarche n'ait pas besoin d'autre désignation que celle des âmes appelées à jouir, dans son sein même, de la béatitude éternelle. Ce privilége n'a été accordé, après lui, par l'iconographie chrétienne, qu'à son fils et son petit-fils, Isaac et Jacob, et comme alors ils l'accompagnent toujours, il n'y a pas de méprise possible.

Avant de nous attacher à chacun d'eux, nous devons dire un mot du grand-prêtre Melchisédech, qui apparaît dans l'histoire à côté et à l'occasion d'Abraham, à tel point qu'il paraît difficile de les séparer. Comment représenter Melchisédech? D'où venait ce prêtre extraordinaire, dont le sacerdoce était d'un ordre supérieur à celui d'Aaron? En fera-t-on un vieillard, et par là même une sorte de Patriarche? c'est le mode de représentation qui a prévalu, et alors le pain et le vin offerts de ses mains, servent à le faire reconnaître, avec ses vêtements sacerdotaux : vêtements qui ne doivent pas être ceux du sacerdoce judaïque, et que l'on empruntera plutôt au sacerdoce chrétien ; on aura soin de ne pas les lui emprunter identiquement, pour ne pas donner dans une apparence d'anachronisme; mais alors on est menacé de tomber dans la fantaisie; il faut y mettre du tact. Benozzo Gozzoli n'était que naïf, quand il attribuait à Melchisédech la tiare pontificale. Catherine Emmerich donne ce mystérieux personnage comme un Ange qui aurait pris, pour accomplir sa mission, des formes humaines, avec plus de continuité que ne le font ordinairement les esprits célestes. Adoptant cette version, devait-on alors le représenter plutôt comme un beau jeune homme? Nous ne croirions pas que ce fût interdit; mais si on lui donnait tous les attributs angéliques, les ailes, par exemple, on serait exposé à faire quelque chose d'insolite.

Isaac est dans le beau moment de son rôle, lorsqu'il se prête au sacrifice qui va être fait de lui-même. D'abord, il porte le bois qui doit servir à consumer la victime, sans savoir encore que cette victime, ce doit être lui; mais au moment de l'immolation (pl. VIII, fig. 2), il l'a compris et il s'est soumis sans résistance. De sa part comme de celle de son père, le sacrifice du cœur, c'est-à-dire celui qui est méritoire, était complet, lorsque Dieu, satisfait, arrêta le bras d'Abraham. Rien de touchant comme les questions de ce saint jeune homme, tandis qu'il s'avançait, avec son père, vers le sommet de la montagne. Quel calme, quelle simplicité, quelle candeur dans ce drame héroïque !

Le caractère du jeune Isaac doit se retrouver en lui, alors même qu'il est devenu le chef patriarcal de la famille choisie. Nous le donnons tel que Benozzo Gozzoli l'a représenté dans la scène de la *Bénédiction de Jacob* (pl. XIII, fig. 3). Ce caractère a moins de relief que ceux d'Abraham et de Jacob ; aussi confiant en Dieu, moins pénétrant, moins résolu, aussi soumis qu'Abraham, Isaac a senti le poids des épreuves, mais elles n'ont pas un tour dramatique, comme celles de Jacob. Sa cécité prématurée est adoucie par les soins d'une femme comme Rébecca ; la dissension entre ses fils, la fuite de celui qu'il avait reconnu comme devant être l'héritier des promesses divines, n'excitent pas chez lui de ces transports de douleur que la disparition de Joseph fit éprouver à Jacob ; la sérénité dans l'attente va chez lui jusqu'à une apparence d'insensibilité. Mais l'on sent que, si singulières que puissent paraître les voies de Dieu, il se repose sur ses promesses, sans que rien puisse le troubler : et c'est là ce qui le relève.

Jacob aussi s'offre avec un type de douceur ; il semble faible en regard d'Esaü, mais il est fort contre Dieu ; les adversités l'émeuvent, l'agitent, mais ne l'abattent pas ; il est fort, non comme un guerrier, à la différence d'Abraham, qui l'était au besoin, mais comme un magistrat, entre les mains de qui la justice ne fléchira pas. Il y a, dans ses nombreux enfants, de rudes natures, et les douleurs qui lui viennent de leur part, sont sans doute, dans sa vie laborieuse, les plus amères de toutes. Il n'emploie point contre eux la répression violente : elle aurait eu, vraisemblablement, pour résultat des révoltes ouvertes ; mais il est toujours ferme dans les jugements qu'il porte, et s'il n'est pas toujours obéi, il est toujours aimé et respecté. Pour caractériser Jacob, il faut cependant voir en lui quelque chose de plus : il faut se rappeler le prophète des derniers moments ; il faut illuminer ce regard qui pénétrait les destinées de Juda, et voyait bondir le jeune lion qui devait être le maître du monde.

Benozzo Gozzoli nous a laissé, disons-nous, d'excellents types de Patriarches, mais il n'a pas aussi bien réussi celui de Jacob que les autres ; il ne lui a pas donné assez d'élévation ; on en jugera par la fig. 3 de notre pl. VIII, où il est représenté lorsque les vêtements ensanglantés de Joseph lui sont apportés. C'est au souvenir de sa prophétie qu'il faut puiser l'inspiration nécessaire pour peindre Israël, celui qui a donné son nom au peuple de Dieu, nom qu'à lui-même Dieu lui avait donné. Lorsqu'il sera appelé ensuite à représenter le Seigneur, lorsqu'il substitue, dans sa bénédiction, Ephraïm à Manassès, tout ce qu'on aura pu lui imprimer de plus grand et de plus sublime dans le type et le regard ne saurait aller trop loin pour une semblable représentation.

Dans Abraham, Isaac et Jacob, nous considérons surtout, pour les

honorer, le Patriarche des derniers jours, mûri par les aspérités d'une longue vie, et rempli de la pensée du Rédempteur. Joseph nous apparaît sous un autre aspect : il est la figure du Rédempteur lui-même, et il ne nous semble pas que le type sous lequel il convienne le plus de l'honorer, soit celui de la vieillesse; nous préférons le voir dans la plénitude de l'âge mûr, au moment de son triomphe, orné des insignes, non de la royauté, mais de la magistrature la plus élevée; si l'espace le comporte, il sera sur son char, comme nous le montre l'ivoire de Sens. Nous ne parlons pas ici, bien entendu, des représentations où il apparaît dans les différentes phases de sa vie; alors naturellement il faut les suivre, en modifiant graduellement ses traits. En général, on l'a représenté trop jeune, souvent comme un enfant, jusqu'à son exaltation : il faut voir en cela un procédé iconographique, et non pas de l'ignorance; mais l'art étant maître de tous ses moyens, il sera préférable de mettre plus de vérité dans cette répartition des âges, et si l'on veut montrer Joseph lorsqu'il était lui-même déjà le père de deux tribus, il pourra prendre l'aspect vénérable de ses ancêtres, en se faisant toujours distinguer par quelques marques de dignité.

IV.

PROPHÈTES, DE MOÏSE A ÉLIE.

Moïse, si souvent représenté dans l'antiquité chrétienne, n'y apparaît point avec un type qui lui soit propre. Cette négligence du type personnel est conforme à l'esprit général de l'iconographie, qui vise à représenter le fait, plutôt que la personne. Alors il ne vient pas dans l'idée de rendre, pour le caractériser, ces expressions de la Genèse : *cornuta facies*, qui lui ont valu d'être représenté avec des cornes. Ce mode de représentation est, au contraire, très-développé au XIIIe siècle, à Bourges, dans le vitrail de la *Nouvelle Alliance*, et dans une verrière des *Prophètes*, où Moïse a de véritables cornes de bœuf [1]. M. Guénebault fait remarquer que de semblables cornes donnent, en effet, à la figure du saint Prophète, l'apparence d'une tête de bœuf, dans une planche de d'Agincourt [2]. Cette figure peinte par Christophe de Bologne, dans le ville de ce nom, à la fin du XIVe siècle, représente Moïse au moment où, des-

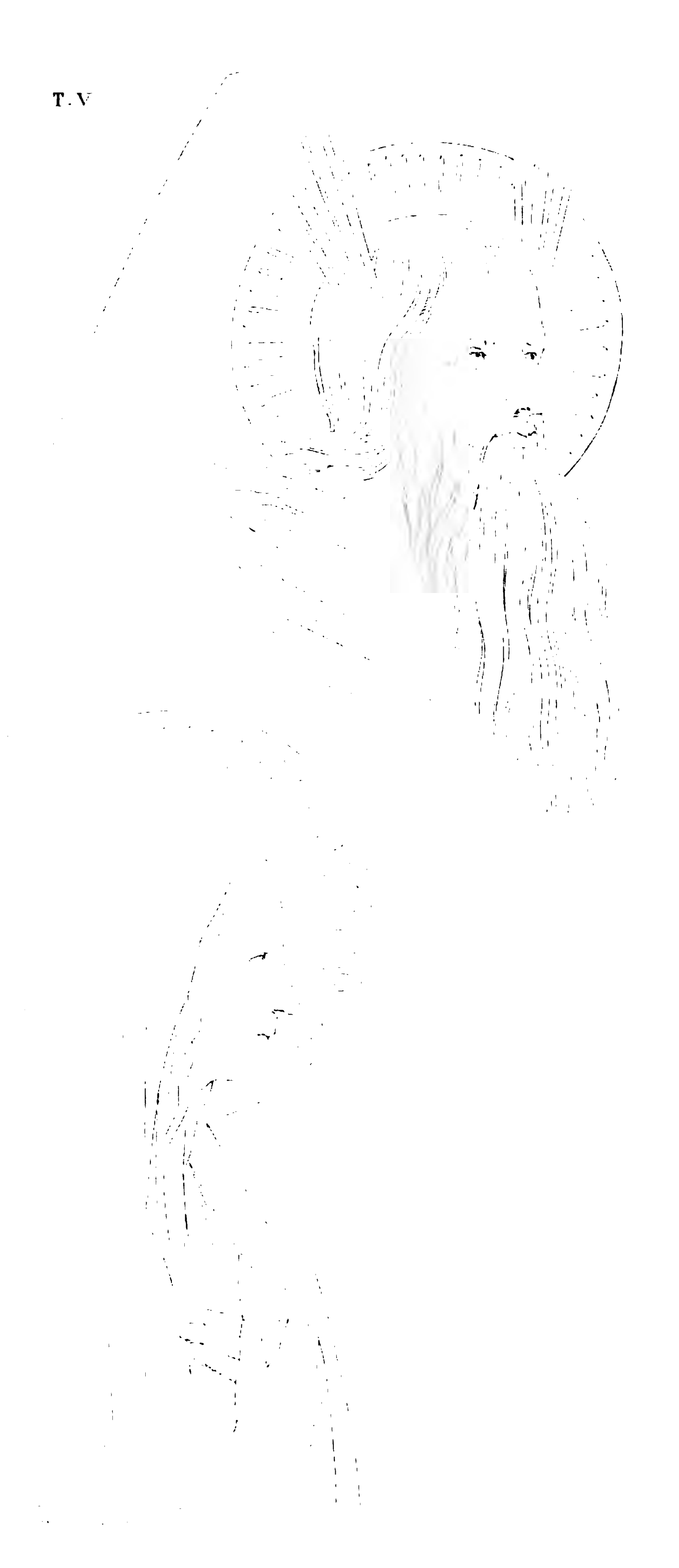
1. *Vitraux de Bourges*, pl. XXIII.
2. Guénebault, *Dict. iconograph*. T. II, p. 180; d'Agincourt, *Peint.*, pl. CLVIII, 3.

cendant de la montagne, il reparait devant son peuple, et où le rayonnement de son visage a donné lieu de lui appliquer cette singulière attribution. Dans le même tableau, il apparaît en présence de Dieu, sur le mont Sinaï, et n'a point de cornes. Le rayonnement dont il s'agit, loin de prendre la physionomie d'une corne d'animal, rentrait plutôt dans la catégorie des effets lumineux que l'on rappelle et dont on exprime la signification au moyen du nimbe. Nous remarquons effectivement que, dans les vignettes de l'*Ars moriendi*, toute la cour céleste apparaissant au lit du moribond, pour dire la société qui l'attend s'il demeure fidèle, Moïse, le personnage mis le plus en évidence après Dieu le Père, Dieu le Fils et la sainte Vierge, porte ses cornes animales, comme une sorte d'équivalent du nimbe attribué aux Personnes divines et à la multitude des Saints : ceux-ci étant représentés précisément par une succession des nimbes, prolongée sans fin, audelà des têtes qui apparaissent en premier plan.

Le *cornuta facies* de Moïse exprimait une idée de lumière resplendissante ; les cornes animales représentent une idée de force, et il est fort à croire qu'elles ont eu une grande influence sur Michel-Ange, pour lui inspirer son *Moïse*. Avec ses cornes de jeune taureau, cette puissante figure de vieillard a été conçue comme le type suprême de la force musculaire et de l'énergie morale ; les années n'ont fait que les accroître, et la barbe exubérante du magnifique géant est chez lui le signe d'une croissance toujours progressive. Voilà assurément l'une des œuvres les plus étonnantes, peut-être la plus étonnante, qu'ait enfantées Michel-Ange, celle où s'affirme le mieux son génie. C'est ainsi qu'il comprenait la supériorité, ce qui donne de l'ascendant. Cette figure vous soulève, on ne peut le nier; elle vous dit qu'il y a quelque chose de plus grand que les choses de la terre ; on comprend que c'est une image de Dieu, dans la personne de son représentant. Mais est-ce bien là Moïse ? est-ce bien là le législateur des Hébreux ? Faut-il se représenter par un côté si terrible, celui qui s'est dit le plus doux des hommes[1] ? Que l'œuvre de Michel-Ange reste ce qu'elle est, un sujet d'admiration ; mais la prendre pour modèle, devient une erreur ; et puisque l'erreur remonte jusqu'à un signe de force substitué à un signe de splendeur, pour exprimer l'inspiration, que l'on revienne donc à une meilleure interprétation du texte sacré par rapport à ces signes mêmes.

L'usage des cornes animales attribuées à Moïse, excuse ceux qui s'en sont servi ; il pourrait excuser ceux qui s'en serviraient encore. Disons

1. *Erat autem Moyses mitissimus super omnes homines qui morabantur in terris.* (Nombres XII, 3.)



MOISE

aussi que les rayons lumineux ne peuvent pas facilement se rendre en sculpture ; mais les plus glorieux antécédents ne manquent pas en leur faveur, dès qu'on revient à la peinture. C'est ainsi que le Beato Angelico a projeté deux jets lumineux sur la tête du saint Prophète (pl. IX) ; il a été imité par Benozzo Gozzoli, son élève (pl. VIII, fig. 5) ; et l'on serait tenté d'appeler celui-ci le plus biblique des peintres, si, en présence des Loges de Raphaël, il n'était trop hardi de trancher la question. Mais cette concurrence ne fait que fortifier notre thèse, puisque Raphaël lui-même a suivi de pareils errements ; et l'on voit d'autant mieux qu'il l'a fait, en s'inspirant du texte sacré et de son vrai sens, que ces mots : *cornuta facies*, n'étant appliqués expressément qu'au moment où Moïse descend de la montagne, tout rempli des inspirations divines, c'est aussi dans ce moment-là seulement que le grand artiste a appliqué sur la tête du Prophète les deux jets lumineux.

Nous n'enconcluons pas qu'il soit mieux de ne pas dépasser en cela l'exemple donné par Raphaël : les rayons lumineux peuvent, à juste titre, être attribués à Moïse comme un signe distinctif, et lui être appliqués en toute circonstance. Ainsi, Raphaël lui-même n'a pas craint de les lui poser sur la tête, dans la *Dispute du Saint-Sacrement* ; et on les remarque sur la tête du Prophète, que nous reproduisons d'après Benozzo Gozzoli (pl. VIII, fig. 5), empruntée, avec celle d'Aaron qui l'accompagne, à la scène du *Serpent d'airain*. Ces têtes sont belles ; nous ne les donnons pas cependant comme le modèle le plus complet du genre, car nous avons sous les yeux, grâce à la photographie, la tête de Moïse peinte par le Beato Angelico, dans une cellule de Saint-Marc, où elle figure dans la scène de la *Transfiguration* (pl. IX) [1]. Et, soit que nous en considérions le type, soit que nous en admirions l'air d'inspiration, nous ne voyons pas que, pour représenter dignement le Prophète, rien ait jamais été fait de plus beau. Cette figure si douce, si majestueuse, si sereine dans la contemplation, n'en serait pas moins susceptible de s'animer d'une sainte indignation, en présence des prévarications d'un peuple que Dieu avait adopté et comblé de tant de faveurs. On n'oubliera pas sans doute, pour se faire une idée juste de Moïse, la vigueur toute patriotique qu'il montra contre les oppresseurs de son peuple, jusqu'à tuer cet Egyptien qui maltraitait un Israélite ; son indomptable fermeté en présence de Pharaon, et les rigueurs de la justice divine qu'il fut chargé de mettre en exécution après l'adoration du Veau d'or. Mais il faut comprendre, en tout ceci, l'effet d'un zèle réglé par Dieu même, et le sentiment du devoir élevé à la hauteur des

1. On remarquera aussi cette douce figure de Marie admise à la contemplation du mystère. Le type de Moïse, dans le groupe des Prophètes à Orvieto, est analogue à celui qu'on lui voit ici.

circonstances. Moïse avait à traiter avec des hommes singulièrement durs, Israélites comme Egyptiens : de là cette dureté dans ses actions, alors que l'Esprit-Saint, qui conduisait sa plume, l'a qualifié, nous le répétons, du plus doux des hommes.

Il y aurait tout un livre à faire sur l'iconographie de Moïse, à le prendre depuis son exposition sur le Nil, sujet affectionné par les peintres modernes; à le suivre ensuite avec les légendes à la cour de Pharaon; puis le retrouvant, avec la sainte Écriture, dans les circonstances si variées de sa vie aventureuse, avant qu'il ne devînt le sauveur, le conducteur, le législateur et l'historien du peuple choisi. Nous devons nous contenter de cette indication rapide, et passer plus rapidement encore sur les Juges qui, après lui, furent chargés de la conduite des Israélites. En effet, on représente peu Josué, Gédéon, Samson, pour eux-mêmes, en dehors du point de vue où nous étions placé lorsque les mystères de l'Ancien Testament faisaient le sujet de nos études. Josué, considéré personnellement, apparaîtra comme un type de général accompli, homme de conseil et d'exécution; Gédéon, comme un chevalier qui puise dans sa confiance en Dieu le principe de tous ses hauts faits; Samson, avec une nature un peu agreste, portera tous les signes de l'intrépidité, de la générosité et de la vigueur. Nous saluerons en passant la bonhomie et la simplicité patriarcales dont Booz et Ruth nous offrent un type si plein de fraîcheur. Nous voyons reparaître le Prophète avec Samuel, l'homme inspiré agissant au nom de Dieu; et nous rappelons la statue de Chartres, où, entre Moïse et David, il tient un agneau, qu'il est prêt d'égorger avec le couteau sacré. « Noble vieillard, dit M. Bulteau, à la « barbe longue et pointue; il est vêtu d'une double robe et d'un ample « voile qui couvre et enveloppe à la fois la tête et le corps. »

Nous voici à David. L'iconographie du Roi-Prophète pourrait être le sujet, à elle seule, d'une importante monographie, autant et peut-être plus que celle de Moïse, quoique David figure peu dans les cycles primitifs de l'art chrétien. Nous ne l'avons rencontré dans les Catacombes qu'une seule fois : il est représenté jeune et la fronde à la main, en regard de Daniel[1]. Nous n'avons à nous occuper ici que des types les mieux choisis pour le représenter. Trois phases de sa vie sont à considérer. On verra en lui ou le jeune pâtre qui terrassait les lions, qui fut sacré par Samuel et qui fut vainqueur de Goliath; ou bien le guerrier jeune encore, qui, devenu le gendre de Saül, n'est admis un instant dans la familiarité de ce prince que pour devenir l'objet de sa haine et se voir obligé de vivre en fugitif. Dès que David est considéré comme roi, toutes les grandes choses qui se

1. Bosio. *Roma sott.*, p. 239.

sont faites sous son règne, toutes les vicissitudes qu'il y a éprouvées, ses fautes et ses pénitences, tout est réputé accompli, et on le représente sinon comme un vieillard, au moins comme un homme qui a dépassé l'âge mûr. Avec sa harpe et sa couronne, il est toujours facile de le faire distinguer; et quant à son caractère, on l'aura heureusement rendu si,



4.
David entre la Sagesse et la Prophétie.

élevant ses yeux vers le ciel, on donne à sa physionomie ce quelque chose de tendre et de suppliant qui ajoute à la poésie de l'expression, dans les communications avec Dieu, chez ceux à qui il a été beaucoup pardonné.

La harpe est devenue l'attribut le plus caractéristique de David ; elle attire la vue sur lui, dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, et, parmi les Saints qui forment la cour céleste, le fait aussitôt reconnaître des yeux les moins expérimentés; jusque-là, elle ne lui avait pas été aussi généralement attribuée qu'elle l'a été depuis. Dans la miniature publiée par M. Didron, et que nous reproduisons, placé entre la Sagesse et la Prophétie, avec le Saint-Esprit qui l'inspire, planant sous forme de colombe au-dessus de sa tête, il apparaît dans un sentiment de généralité qui aurait dû engager à lui mettre la harpe dans les mains, si alors on avait été accoutumé à le faire. Mais sa couronne suffit seule, le plus souvent, eu égard aux circonstances où il est représenté, pour le désigner sans incertitude. Ainsi en est-il quand il tient son rang parmi les Prophètes; quand il figure dans la scène de la *Sortie des Limbes.* On se rappellera les compositions où le Roi-Prophète tient son âme dans sa main et l'élève vers le ciel, pour rendre le *Levavi animam meam* du psaume XXIV (T. III, pl. XVI, fig. 7) ; on se rappellera aussi sa soumission et son repentir, en présence du prophète Nathan, comme situation très-propre à le caractériser. Quant à la séduction exercée sur lui par la vue de Bethsabée sortant du bain, elle a été beaucoup trop représentée dans des dispositions plus qu'équivoques, et nous ne voyons pas le profit qu'il peut y avoir pour le bien des âmes à leur faire partager les tentations auxquelles succomba le Roi-Prophète. On dira bien mieux sa faute en exprimant sa pénitence.

Élie a été représenté beaucoup plus que David, dans l'art chrétien primitif, à raison de son enlèvement au ciel et de la signification qu'on y attachait comme symbole de la Résurrection. M. l'abbé Martigny fait remarquer que le saint Prophète est alors représenté jeune et imberbe, « pour indiquer l'éternelle jeunesse dont il allait jouir dans le véritable « Eden [1] » ; tandis que, sur divers sarcophages [2], Élisée, son disciple, qui reste sur la terre, est vieux et barbu. Nous croyons surtout que ce type de l'immortelle jeunesse est attribué alors à Élie parce qu'il représente Notre-Seigneur, et nous serions assez porté à croire qu'Élisée, barbu, recevant le manteau, offre une allusion à saint Pierre; le Jourdain, personnifié sous le char d'Élie, dans les monuments dont il s'agit, rappelant le baptême, et par là même la Rédemption. Quand Élisée est lui-même jeune et imberbe, comme dans une peinture du cimetière de Saint-Calixte et sur le sarcophage de Saint-Ambroise, à Milan [3], il peut

1. *Dict. d'ant. chrét.*, p. 231.
2. Bosio, *Rom. sott.*, p. 73, 77.
3. Bosio, *Rom. sott.*, p. 257. — Allegranza, *Monum. di Milano*, pl. v. Au lieu de la figure du Jourdain sous le char d'Elie, on voit à Milan la chute d'Adam et Eve. On comprend que

encore représenter saint Pierre, puisqu'un semblable type a été souvent attribué au saint Apôtre; mais il peut aussi, plus généralement, être la figure du chrétien régénéré.

Quoi qu'il en soit, ces exemples se sont produits dans des circonstances trop exceptionnelles pour qu'on puisse en tirer une conclusion relativement à la manière de représenter les prophètes Élie et Élisée, quand on le fait dans un ordre d'idées vraiment personnel : alors il convient de leur attribuer au moins la maturité de l'âge, sinon les signes de la vieillesse. Tels ils apparaissent, à Chartres, dans les statues du portail septentrional, où Élie, « en longue barbe, dit M. l'abbé Bulteau, porte la tunique ceinte « et le manteau; sous ses pieds, on voit les roues enflammées du char qui « l'enleva au ciel... Élisée a la barbe et les cheveux excessivement longs; « pour vêtements, il porte une ample tunique ceinte, une banderole « dans les mains; sous ses pieds, on voit la Sunamite dont le Prophète a « ressuscité le fils unique. »

Il y a lieu souvent de représenter Élie, à raison de son apparition lors de la Transfiguration, où il était comme le représentant de tous les Prophètes. On croit qu'il reparaîtra à la fin du monde, avec Enoch, pour combattre l'Antéchrist, et qu'alors ils seront l'un et l'autre martyrisés. Ils ont été, en effet, l'un et l'autre représentés par Luca Signorelli, à Orvieto, dans les diverses circonstances de ce rôle final. La tradition qui rattache les Carmes aux solitaires qui, depuis Élie, se sont toujours succédé sur le mont Carmel, jusqu'à l'organisation définitive de cet Ordre religieux, a valu encore à ce grand Prophète une extension de son iconographie; c'est à ce titre que toute sa vie est représentée, dans les paysages du Guaspre, qui ornent, à Rome, l'église de Saint-Martin-des-Monts. On voit que, si nous passons rapidement, ce ne sont pas les matières qui nous manquent; mais nous avons hâte d'arriver aux Prophètes qui en portent plus particulièrement le nom, à raison de leurs écrits, et qui, pour cette raison et pour quelques circonstances particulières, comme celle que nous venons de rapporter, ont été représentés plus souvent encore.

V.

DES PROPHÈTES EN GÉNÉRAL.

L'importance des prophéties est grande dans l'économie du christianisme : il le faut bien, puisque Notre-Seigneur s'est montré si attentif

dans l'un et l'autre cas, c'est toujours la Rédemption qui est rappelée : ici par la chute qui l'a rendue nécessaire, là par une allusion aux eaux du baptême, au moyen desquelles elle nous est appliquée.

à leur accomplissement, et que les Evangélistes ont eu si grand soin de le faire remarquer. Par les Prophètes, on voit que tous les temps se tiennent dans les pensées de Dieu, et que l'Incarnation s'est accomplie dans le moment et avec toutes les circonstances voulues et préparées par une souveraine sagesse. On représente peu les Prophètes en vue d'un culte personnel, mais beaucoup afin d'attester la divinité du Sauveur; pour témoigner qu'il est l'homme de la promesse, celui vers lequel tout doit converger avant et après lui ; pour célébrer les prérogatives de sa très-sainte Mère. Dans la première antiquité chrétienne, on a peu même représenté les Prophètes eu égard à leurs prophéties; on a plutôt choisi, pour les faire entrer dans le cycle des représentations symboliques qui formaient alors comme le répertoire de l'art, des sujets pris dans la vie de quelques-uns d'entre eux, comme dans celle des autres personnages de l'antiquité biblique. Les sujets auxquels on accordait ce privilége, étaient ceux qui se prêtaient le mieux, par leur signification, à l'expression des vérités que l'on voulait à la fois célébrer et dissimuler : c'est à ce titre que Daniel, que Jonas ont été si souvent mis en scène. Dans ce sens-là, ce sont les situations où ils se sont trouvés qui ont prophétisé, et l'on n'a pas à montrer comment ils l'ont fait par leurs paroles. Mais dans la peinture du cimetière de Priscille, que nous avons reproduite (T. III, p. 47), Isaïe, montrant l'étoile au-dessus du groupe de la Vierge-Mère, apparaît directement dans son rôle d'écrivain prophétique. Nous avons dit sur quel fondement on devait, dans cette peinture, reconnaître Isaïe. Il est fort à croire qu'on avait voulu également le représenter dans une peinture du cimetière de Saint-Calixte, où, du temps de Bosio, on voyait aussi une mère assise et tenant son enfant sur ses genoux ; elle était adossée à un édifice qui, très-probablement, représentait Bethléem ; et le Prophète montrait à la fois le groupe et la cité, de même que, dans le cimetière de Priscille, il montre le groupe et l'étoile. Aujourd'hui, cette figure de prophète subsiste seule, et le reste de la peinture a péri[1]. A l'appui de ces interprétations vient l'ivoire de la bibliothèque boldéienne, à Oxford, que nous avons cité plusieurs fois. Il paraît du VIIIe ou du IXe siècle ; mais, quant au choix des sujets et à leur composition, il a conservé le caractère d'une époque plus primitive, bien plutôt qu'il n'indique une tendance à l'innovation. Or, on y remarque le prophète Isaïe, cette fois désigné bien clairement par l'inscription portée sur le large *volumen* déployé qu'il tient à la main, et sur lequel on lit : ECCE VIRG (O) CONC (IPIET) ; et il dirige de même sa main tout à la fois vers l'Annonciation et la Nativité de Notre-Seigneur,

1. Bos., *Rom. sott.*, p. 255; Martigny, *Dict. des Ant. chét.*, p. 568.

représentées successivement après lui, toujours pour annoncer que le mystère de l'Incarnation s'accomplit [1].

Au vi[e] siècle, dans les mosaïques de Saint-Vital, à Ravenne, Isaïe et Jérémie ont été représentés et désignés par leurs noms, en regard de deux figures de Moïse se déchaussant pour s'approcher de Dieu, et recevant ses ordres sur le mont Sinaï : — nous ne disons pas recevant sa loi, parce que ni la main divine, ni la main du Prophète, tendues l'une vers l'autre, ne tiennent la table sacrée. — Ces quatre figures sont placées dans les cantons, au-dessus des arcs latéraux où sont représentés les sacrifices d'Abel, de Melchisédech et d'Abraham, à droite et à gauche de la croix triomphante soutenue par deux Anges dans une auréole, et au-dessous des quatre Evangélistes [2]. Un peu plus tard, cette disposition, appelant le nombre quatre, aurait déterminé à représenter les quatre grands Prophètes comme correspondant aux quatre Evangélistes; mais alors on était encore trop dominé par le cycle de l'iconographie primitive, où Moïse, représenté dans les circonstances dont il s'agit, tient un rang si important [3]. Dans la mosaïque de Capoue (viii[e] ou ix[e] siècle), également publiée par Ciampini [4],

1. *Société d'Arundel*, 5[e] classe, n° 3. Faut-il aussi reconnaître Isaïe sur un fond de verre dont successivement d'Agincourt (*Peinture*, pl. xii, 27) et le P. Garucci (*Vetri ornati*, pl. i, fig. 2) avaient donné des dessins différents et inexacts. La question pouvait paraître douteuse, tant qu'on n'avait pour la résoudre que des renseignements défectueux; mais, depuis, le P. Garucci a rencontré l'original, et il l'a publié (*Civiltà Cattolica*, mars 1862, p. 692); M. l'abbé Martigny en a donné une réduction (*Dict. des Ant. chrét.*, p. 169), et depuis lors toute hésitation doit cesser. On ne verra plus là ni Josué arrêtant le soleil, ni Susanne dans le bain, comme on avait pu le croire; mais Isaïe deux fois représenté. D'abord il montre le buste d'un personnage à tête rayonnante, qui tient d'une main le globe terrestre, et près duquel est posé un grand *volumen*, allusion prophétique au Sauveur et à divers textes du Prophète; à celui-ci, par exemple : *Erit tibi dominus in lucem sempiternum* (Is. lx, 19). Dans un autre compartiment, Isaïe, les bras étendus dans l'attitude de la prière, subit son martyre, en étant scié par le milieu du corps de haut en bas, conformément à la tradition qui lui applique ces paroles de saint Paul : *Secti sunt* ou *serrati sunt* (Heb. xi, 37). Entre ces deux scènes, une Orante, placée dans un compartiment intermédiaire, n'est autre très-probablement que la Vierge annoncée par le Prophète.

2. Il est à remarquer que, dans ces mosaïques, Moïse, Isaïe et Jérémie portent le nimbe : preuve que, si on ne l'a pas attribué aux Saints de l'Ancien Testament aussi constamment qu'à ceux du Nouveau, on le leur a donné cependant très-anciennement. Autre remarque : le nimbe est ici porté encore par les Anges, par les Évangélistes et par Melchisédech; il ne l'est ni par Abraham, ni par Abel. Nous voyons là une confirmation de cette pensée que cet insigne a été employé comme signe d'une mission céleste, avant de l'être comme attribut de la sainteté. Dans la mosaïque de Capoue, Isaïe et Jérémie sont aussi nimbés, et tous les Saints représentés le sont également.

3. Ciampini, *Vet. Mon.*, T. II, pl. xx, xxi.

4. *Ib.*, *id.*, pl. liv.

on voit aussi Isaïe et Jérémie, à droite et à gauche d'une figure en buste du Christ, qui surmonte l'arc triomphal, et chacun d'eux porte, sur un phylactère déroulé, un texte de ses prophéties. Jérémie dit : *Fortissime magnipotens* (pour *magne et potens*), *Dominus exercituum nomen tibi*[1]; et Isaïe : *Ecce Dominus in fortitudine veniet, et brachium ejus dominabitur*[2].

Les deux Prophètes, dans tous les monuments où nous venons de les voir apparaître, sont toujours appelés à rendre un témoignage au Sauveur ou aux mystères évangéliques : c'est là, en effet, le caractère soutenu des représentations où les Prophètes vont figurer très-fréquemment, en plus ou moins grand nombre, pendant tout le cours du moyen âge. Ce qui leur convient plus spécialement à tous, c'est de *montrer*, soit du geste, soit en déployant, comme nous venons de le voir, un texte de leurs écrits, applicable à la circonstance ou exprimant d'une manière plus générale le caractère de leurs prophéties. Ainsi, au XIe siècle, sur la porte de bronze de Saint-Paul-hors-les-Murs, nous remarquons que les mystères évangéliques étant d'abord représentés, en commençant par le haut et par le battant gauche, les Apôtres viennent ensuite, et enfin, dans la partie inférieure du battant droit, douze Prophètes. Moïse étant seul de la série des Prophètes, dans une rangée supérieure, où se termine la série des Apôtres, viennent, au-dessous de lui, David, Isaïe et Ezéchias : — Ezéchias, afin de donner pour pendant à David un autre roi ; — puis au-dessous de ceux-ci, les trois autres grands Prophètes, Jérémie, Ezéchiel et Daniel, ensuite, Elie, Elisée et Jonas; enfin Habacuc et Sophonie[3]; on voit qu'il ne se trouve, dans le nombre, que trois des petits Prophètes. Or, à part David et Ezéchias, qui ont la couronne et le manteau royal, et Daniel, qui porte un costume spécial réputé babylonien, tous ces Prophètes sont vêtus de la même manière : ils portent la tunique et le pallium antique. Tous, sans exception, tiennent un phylactère où se lit un texte, et tous indiquent ou en levant la main, ou en montrant leur écrit, qu'ils rendent un témoignage.

Mais de même que, par leur geste, ne montrant rien de déterminé, les Prophètes ne reportent que mieux la pensée sur l'accomplissement, non pas seulement de l'une de leurs prédictions, mais de tout ce qu'ils ont prédit, ils peuvent tenir des banderoles où rien ne soit écrit, et ils n'en seront que mieux censés y faire lire toutes leurs prophéties. C'est ainsi qu'au XIIe siècle, à la façade de Notre-Dame de Poitiers, on voit réunis les quatre grands Prophètes, déployant leurs phylactères, et placés entre Nabuchodonosor, représentant le règne du péché, et l'Annonciation

1. Jérém., XXX, 18.
2. Is., XL, 10.
3. Les rangées étant de trois figures, un aigle termine la rangée la plus inférieure.

qui prélude au règne de la grâce. La pensée est analogue à celle que nous avons vue exprimée dans ces miniatures du xe siècle, où Isaïe, illuminé d'en haut, laisse derrière lui la Nuit et les ténèbres où le monde était tombé, tandis que l'Aurore du christianisme s'avance déjà devant lui.

Isaïe est de tous les Prophètes celui qui résume le mieux ce qu'ils disent tous ensemble ; Jérémie est celui qu'on lui associe le plus volontiers. Nous venons de les voir réunis à Ézéchiel et Daniel, mais sans que rien les distingue les uns des autres. Il arrive souvent aussi que les Prophètes sont représentés, en plus ou moins grand nombre, sans insignes caractéristiques qui puissent les faire reconnaître chacun en particulier ; et le plus souvent, si on les reconnaît, c'est qu'ils sont désignés par leurs noms ou par des textes qui leur sont propres. Il importerait cependant de bien déterminer leur caractère, et la chose est assez facile, du moins pour les quatre grands Prophètes. On trouvera aussi des exemples — quoiqu'ils ne soient pas très-fréquents — d'attributions distinctes, non-seulement pour chacun de ceux-ci, mais aussi pour les douze petits Prophètes, et nous allons en rechercher quelques exemples.

VI.

DÉSIGNATION DES PROPHÈTES PRIS CHACUN EN PARTICULIER.

On se rappelle que, au xiiie siècle, dans la fenêtre centrale du transsept méridional de la cathédrale de Chartres, les quatre grands Prophètes ont été représentés portant sur les épaules les quatre Évangélistes : manière un peu bizarre peut-être de dire cette grande vérité, que l'Évangile n'est que l'accomplissement des prophéties, et que tout se lie entre l'Ancien Testament et le Nouveau. Isaïe porte saint Matthieu, Jérémie porte saint Luc, Ézéchiel porte saint Jean, et Daniel porte saint Marc. Aurait-on voulu, indépendamment des rapports généraux exprimés par ce moyen entre les prophéties et l'Évangile, faire rencontrer, entre chacun des grands Prophètes et celui des Évangélistes qui lui est associé, une correspondance particulière de caractère? On pourrait le croire, en remarquant que l'ordre suivi dans le recueil des saintes Écritures, est ici observé seulement pour les Prophètes, et non pas pour les Évangélistes. L'interversion des rangs, par rapport à ceux-ci, paraîtrait avoir eu pour but d'associer Ézéchiel à saint Jean et Daniel à saint Marc.

peut-être à cause de l'analogie qui peut exister entre les visions d'Ézéchiel et de saint Jean ; peut-être parce que le lion de saint Marc rappelait les lions de Daniel. Il pourrait sembler, d'un autre côté, qu'Isaïe est l'aigle parmi les Prophètes comme saint Jean parmi les Évangélistes, et que Daniel, le plus historien des Prophètes. se rapproche, plus qu'aucun autre, de la manière narrative de saint Luc. C'est pourquoi nous ne nous attacherions pas beaucoup à ces correspondances personnelles, les trouvant trop arbitraires ; mais ne pourrait-on pas considérer principalement en Isaïe la plénitude de l'inspiration, en Jérémie les sublimes douleurs. les hauteurs de la contemplation chez Ézéchiel, la joie de la délivrance prochaine de la part de Daniel? Conservant tous les quatre des traits également graves, également vénérables, il pourrait y avoir quelque chose de plus ferme chez Isaïe, de plus allongé chez Jérémie, de plus élancé chez Ézéchiel, de plus dégagé et de plus alerte chez Daniel; tous les quatre avançant la main, avec le geste indicateur de quelque chose qui doit se faire. La tête d'Isaïe serait encore élevée vers le ciel, tandis que ses yeux s'élanceraient en avant, comme vers l'avenir éloigné qu'il annonce d'une main résolue. Jérémie, le menton appuyé sur l'une de ses mains, un peu comme l'a représenté Michel-Ange, annoncerait cependant, de l'autre main, la solution qui doit mettre un terme à toutes ses douleurs et aux nôtres. Ézéchiel aurait encore les yeux fixés vers le ciel, où se déroule à ses yeux le spectacle des grandeurs divines, et, de la main, il dirait que tout ce qu'il voit là-haut doit trouver son accomplissement ici-bas. Daniel, d'un air plus souriant, nous montrerait qu'il a obtenu de Dieu la fin de toutes les captivités dont la captivité de Babylone était la figure.

Comme attributs ou actions caractéristiques, nous rappellerons comment sont représentés les Prophètes, à la cathédrale d'Amiens, dans un voussoir du portail Saint-Honoré, et dans les grandes statues qui ornent la façade occidentale. Nous dirons aussi les attributs que leur assigne Mgr Crosnier, d'une manière plus générale [1] ; ceux enfin qu'énumère le P. Cahier [2].

« La plupart des interprètes, disent MM. les abbés Jourdain et Duval, « entendent d'Isaïe ce que saint Paul dit en particulier des Saints de l'An« cien Testament : *Secti sunt* [3]. » C'est pourquoi, à Amiens, dans la voussure du portail Saint-Honoré, on voit devant et derrière le Prophète deux bourreaux, et l'on remarque une fente sur la partie supérieure de sa tête.

1. Crosnier, *Icon. chrét.*, p. 179.
2. *Caractéristiques des Saints.*
3. Hebr., XI, 37 ; Jourdain et Duval, *le Portail Saint-Honoré*, p. 50.

A la façade occidentale, il porte une palme, et, dans le médaillon inférieur, Dieu apparaît sur son trône entre deux Séraphins, en présence du Prophète. Mgr Crosnier dit qu'il porte la scie, instrument de son martyre, ou le charbon ardent qui purifia ses lèvres. Le P. Cahier lui donne, pour caractéristiques spéciales, l'arbre (tige de Jessé), le charbon ardent, le cadran [1], la scie, un Séraphin. On doit y ajouter l'Enfant Jésus et la fleur surmontée de ce divin Enfant.

« Tertullien, saint Jérôme, saint Epiphane et beaucoup d'autres, « disent encore MM. Jourdain et Duval, pensent que Jérémie fut lapidé « par les Juifs, auxquels il reprochait leur idolâtrie. » A Amiens, dans la voussure du portail Saint-Honoré, on le voit en effet terrassé et accablé de pierres par deux hommes. A la façade occidentale, il porte une croix. « Jérémie est abattu par la tristesse, dit Mgr Crosnier..... Quel- « quefois on voit, dans un nuage au-dessus de sa tête, la verge et la « chaudière enflammée qu'il aperçut dans sa vision [2]. » Le P. Cahier ne parle que des pierres.

La statue qui représente Ézéchiel, à Amiens, ne porte, autant que nous pouvons nous en souvenir, aucun attribut caractéristique ; mais on reconnaît le Prophète aux roues placées dans le médaillon inférieur. Au portail Saint-Honoré, on s'est attaché à ce texte : *Et convertit me ad viam portæ sanctuarii exterioris, quæ respicebat ad Orientem; et erat clausa* [3]. « Et il « me fit retourner vers le chemin de la porte du sanctuaire extérieur qui « regardait l'Orient ; et la porte était fermée. » Le Prophète, dans l'attitude de l'exaltation prophétique, est en présence d'une porte bastionnée et richement ornée. Mgr Crosnier fait observer que, sur les stalles du Brou, Ézéchiel est représenté dévorant un volume, et que l'on met quelquefois près de lui les roues enflammées et les quatre animaux. Le char céleste du P. Cahier revient à ces images, et la tour a le même sens que la porte. Quant aux morts ressuscités sous les yeux du Prophète, c'est plutôt un sujet où il peut être représenté qu'un moyen de le caractériser.

Pour caractériser Daniel, à Amiens, dans la voussure, on l'a mis, sous la figure d'un enfant, en regard de Susanne et des deux vieillards. D'après saint Ignace, martyr, et d'autres interprètes, disent MM. Jourdain et Duval, il n'avait en effet que douze ans lorsqu'il fit reconnaître l'innocence de la première et dévoila l'imposture de ses accusateurs. Mgr Crosnier dit qu'il est ordinairement représenté assis dans la fosse aux lions.

1. En souvenir du cadran solaire, sur lequel Isaïe fit reculer l'ombre de dix degrés, pour garantir sa promesse à Ezéchias. Isaïe, XXXVIII, 8 ; IV Reg. XX, 1, 11.

2. Jérém., I. XI, XIII.

3. Ezéch., XLIV, 1.

Cette observation s'applique notamment au médaillon placé au-dessous de sa grande statue, au portail occidental d'Amiens, et non plus au portail Saint-Honoré; mais il ne faudrait pas trop la généraliser, car il s'agit d'un ordre d'idées particulier, où le Prophète est représenté comme figure personnelle de Notre-Seigneur, et non pas précisément en vue de son caractère prophétique. Dans ce dernier cas, si on le voyait assis, ce ne serait que par exception. Le P. Cahier comprend parmi ses caractéristiques : le bélier, se rapportant à ses visions; le bonnet phrygien, qui rappelle le rang qu'il occupait à Babylone, et les lions.

L'importance de Jonas dans l'iconographie primitive est bien connue. Sur les sarcophages, à partir du IV[e] siècle, il est assez fréquent qu'Habacuc apparaisse à côté de Daniel, lui offrant des pains, quelquefois en regard d'un autre personnage qui offre des poissons. Evidemment, la pensée va au delà du fait personnel au Prophète. Hors de ces circonstances et de la signification alors attachée au rôle de ces deux Prophètes, à celui du premier surtout, ils n'ont pas été un objet de préférence quand on a voulu leur assigner un rang dans la série des petits Prophètes, et ceux-ci, en général, ne sont pas très-bien caractérisés individuellement; cependant, au portail Saint-Honoré d'Amiens, nous observons, toujours en suivant MM. Jourdain et Duval, qu'Osée est représenté donnant la main à une femme dont le manteau est déposé derrière elle : allusion à son mariage mystérieux avec une femme de mauvaise vie [1]. Joël sonne de la trompette, pour rappeler ces mots : *Canite tuba in Sion* : « Sonnez de « la trompette dans Sion », début de sa prophétie sur le Jugement dernier [2]. Amos apparaît comme un des pasteurs de Thécué. Au portail de droite consacré à la sainte Vierge, on le retrouve avec ses brebis, devant un édifice représentant les villes qu'il menace du feu céleste [3]. Abdias est caractérisé par le souvenir des cent Prophètes qu'il nourrit dans des cavernes, et qui sont représentés par un certain nombre de têtes [4]. Jonas sort du ventre de la baleine. Michée prédit la paix apportée par l'Évangile, et devant lui les épées se changent en socs de charrue [5]. Devant Nahum, « on « voit sortir d'un nuage des pieds qui se posent sur une montagne ; des « ailes recouvrent le haut des jambes [6] », pour rappeler ce texte : *Ecce*

1. Osée, I, 2.
2. Joel, II, 1.
3. Amos., I, t. 4, 7, 10, etc.
4. III Reg. XVIII, 13. Abdias est quelquefois caractérisé seulement par une cruche et un pain, en souvenir de ce même événement. — Cahier, *Caractéristiques*.
5. Mich. IV, 3.
6. Jourdain et Duval, p. 59.

super montes pedes evangelizantis [1] : « Voici sur les montagnes les pieds de « celui qui apporte la bonne nouvelle ». Habacuc est porté par un Ange qui lui a saisi les cheveux.

Sophonie était représenté au milieu de tous les êtres rassemblés par le Seigneur, conformément aux premières paroles de son texte, et l'on voit encore, auprès de son image mutilée, le corps d'un autre petit personnage, un courant d'eau avec les restes d'un poisson, un oiseau et un autre petit animal [2]. On a représenté Aggée donnant aux Juifs l'ordre de reconstruire la maison du Seigneur; et, pour rendre ces paroles : *Ascendite in montem, portate ligna, et ædificate domum* [3] : « Montez sur la monta- « gne, apportez du bois, bâtissez ma maison », on l'a montré en présence d'une montagne où des hommes vont abattre du bois. Devant Zacharie, il est à croire, d'après les débris que l'on y voit encore, qu'on avait représenté Notre-Seigneur faisant son entrée à Jérusalem, conformément à cette prophétie : *Ecce rex tuus veniet*, etc. [4] : « Voici votre roi « qui vient à vous ». Malachie « lève la tête vers un nuage, duquel sort « une main qui semble pousser devant elle un Ange en tunique on- « doyante », pour exprimer cette prophétie : *Ecce ego mitto Angelum meum* [5] : « Je vais vous envoyer mon Ange ».

A Saint-Etienne de Sens, dit Mgr Crosnier, Osée a une tête de mort à ses pieds, en souvenir de ce texte : *Ero mors tua, o mors* [6] : « Je serai ta mort, « ô mort ». « Michée, qui a prédit que le Sauveur naîtrait à Bethléem, « contemple un petit enfant couché auprès de lui sur un peu de paille [7]. »

Ces observations nous ont conduit tout au plus jusqu'au XIVe siècle ; dans tous les cas, nous ne l'avons pas dépassé. Parmi les représentations les plus remarquables consacrées depuis aux Prophètes, nous ne voyons rien qui surpasse en saveur les petites figures peintes par le Beato Angelico, dans l'encadrement de la grande fresque qui orne la salle du Chapitre dans son couvent de Saint-Marc; rien qui atteigne en célébrité et en importance les grandes figures suspendues par Michel-Ange, avec tant de puissance, à la voûte de la chapelle Sixtine.

Dans la salle de Saint-Marc, autour du *Crucifiement*, on compte neuf figures de Prophètes et une de Sibylle; mais Job, Jacob et David étant compris dans le nombre, un autre n'étant pas désigné suffisamment, nous

1. Nah., I, 15.
2. Soph., I, 2.
3. Aggée, I, 8.
4. Zach., IX, 9.
5. *Ib.*, III, 1.
6. Osée, XIII, 14.
7. Crosn., *Icon. chrét.*, p. 193. — Mich., V, 2.

ne pouvons y compter, parmi les petits Prophètes, que Zacharie. Nous nous arrêterons seulement aux quatre grands Prophètes, pour faire remarquer que leurs expressions et leurs attitudes cadrent merveilleusement avec les caractères que nous avons cru pouvoir leur assigner, et d'autant plus qu'ils ont tous pour trait commun une douce placidité. Ils tiennent chacun un phylactère : Isaïe le montre comme annonçant avec certitude ce qui va arriver. La tête penchée de Jérémie dit sa douleur, le large mouvement de sa main dit que l'issue en sera heureuse. Ezéchiel, tenant son phylactère des deux mains, montre plutôt qu'il contemple les vérités écrites sous ses yeux. Daniel est un jeune homme imberbe, qui montre la solution comme venue. Nous retrouverions encore dans le panneau initial de la *Vie de Notre-Seigneur*, à l'Académie de Florence, des Prophètes, au nombre de douze, peints par le pieux artiste, et mis en correspondance avec les douze Apôtres : ceux-ci portant écrits sur un phylactère les douze articles du *Credo*, ceux-là des textes qui s'y rapportent ; mais il faut nous borner, et arriver à Michel-Ange.

A la voûte de la Sixtine, le grand artiste a représenté sept Prophètes et cinq Sibylles, entremêlés ; aux grands Prophètes, il a joint Joël, Jonas et Zacharie. Les deux plus belles de ces grandioses figures sont celles d'Isaïe et de Jérémie. Isaïe, dans toute la force de l'âge mûr, contrairement à l'usage qui a persisté à le représenter en vieillard, lève noblement la tête, pour prêter l'oreille à un Ange qui lui révèle les secrets divins. L'Ange vient derrière : le Prophète détourne donc un peu la tête, pour diriger son attention vers l'envoyé céleste ; nous aimerions mieux que l'inspiration lui vînt en avant, pour mieux dire sa plénitude. Cette tête n'est peut-être pas ce que l'on trouverait de mieux, comme entrant dans le caractère d'Isaïe, mais on ne peut disconvenir qu'elle n'ait un grand caractère. Jérémie, la tête inclinée en avant, est tout à ses douleurs, dans ce sens qu'il en médite profondément le mystère, et qu'il n'en fait pas pressentir le dénouement ; mais il les supporte noblement ; il fait qu'on élève soi-même sa pensée, et qu'en remontant à Dieu, on s'en rapporte à lui pour concevoir l'espérance d'une issue favorable. Ezéchiel et Daniel, sans avoir rien qui les distingue aussi heureusement, participent au caractère grandiose et à l'empreinte méditative qui est imprimée à toutes ces figures de Prophètes : leurs noms pourraient être transposés de l'un à l'autre, et aussi entre eux et les figures de Joël et de Zacharie, qu'aucune convenance n'en souffrirait, parce que le peintre n'a rien attribué à aucun d'eux qui lui soit véritablement propre. Il n'en est pas de même de Jonas, qui vient de sortir de la gueule du monstre marin : il est magnifique dans le sentiment de la délivrance, et, par cela même, il prend un caractère prophétique, an-

nonçant cette autre délivrance, bien autrement décisive, dont il était la figure.

Raphaël voulut lutter contre les *Prophètes* de Michel-Ange, en peignant son *Isaïe*, dans l'église Saint-Augustin, à Rome; mais, en cette circonstance, il se livrait trop à son rival, en se plaçant sur un terrain qui était si singulièrement propre à celui-ci. Cet Isaïe est épais plutôt que large, et, malgré son air d'inspiration, qui n'est pas indigne de son auteur, il n'a ni l'originalité, ni la verve grandiose des colosses de la Sixtine. Dans les Sibylles, au contraire, en qui la grâce devait s'unir à la force, Raphaël recouvrait tous ses avantages, et quoique celles de Michel-Ange ne le cèdent pas en beauté aux Prophètes qu'elles accompagnent, nous inclinerions, en transportant la question sur cet autre terrain, à ne pas lui laisser la palme.

VII.

DES SIBYLLES.

Les Sibylles ne comptent point parmi les Saints, mais elles ont acquis une trop grande importance dans l'iconographie chrétienne pour ne pas exiger de nous au moins une mention, et nous ne savons où nous pourrions mieux en parler qu'à la suite des Prophètes. A la rigueur, vu le titre de cette partie de nos études : *Iconographie des Saints*, elles ne devraient y trouver place que dans une note ou un appendice; et si nous les faisons figurer dans le corps même de notre texte, c'est pour la commodité de nos lecteurs; mais, ils en sont avertis, les observations que nous allons consacrer aux Sibylles, ne sont, dans notre intention, rien autre chose en effet qu'un appendice.

« Toute l'antiquité chrétienne, dit M. l'abbé Martigny, a admis comme « un fait indubitable, qu'il avait existé, au sein du paganisme, soit une, « soit plusieurs femmes auxquelles Dieu avait confié, dans une certaine « mesure, l'esprit prophétique, sinon pour tirer directement les païens « des ténèbres de l'idolâtrie, au moins pour les disposer à recevoir la « lumière divine. Cependant les Pères de l'Eglise ne confondaient point « ces femmes, connues sous le nom de Sibylles (Σιοῦϐουλή, conseil de « Dieu, Lact., *Inst. div.* I, 6, ou Σιοῦϐυλλή, pleine de Dieu), avec les vrais « Prophètes[1]. » Ceux-ci, en effet, avaient la pleine intelligence de leurs ora-

1. *Dict. des Ant. chrét.*, p. 613.

cles, tandis que les Sibylles, comme tous les prophètes du même genre, obéissaient aveuglément, et sans connaissance de cause, à l'inspiration divine. « La collection des livres sibyllins que nous possédons aujourd'hui, « fut publiée par un chrétien anonyme, vers l'an 138. » Malgré le mélange de vrai et de faux, ces livres ont été tenus en grande estime par les Pères, et M. l'abbé Martigny, auquel nous empruntons toutes ces notions générales, cite, comme y ayant attaché beaucoup d'importance, parmi les Grecs, Hermas, saint Clément, pape, saint Justin, Tatien, Athénagore, Clément d'Alexandrie, et, parmi les Latins, Tertullien, Arnobe, Lactance, saint Jérôme, saint Ambroise, saint Augustin, etc. Plus tard, la mention de la Sibylle qui a prédit le Jugement dernier, a été associée au nom de David dans une hymne de l'Eglise, le *Dies iræ* :

Dies iræ, dies illa
Solvet seclum in favilla
Teste David cum Sibylla.

Cependant on n'a pas d'exemple de l'adoption des Sibylles dans l'iconographie chrétienne, avant le XIIIe siècle. A cette époque encore, les exemples sont rares et ne s'appliquent qu'à une seule de ces femmes mystérieuses.

« Au XIIIe siècle, dit M. Didron, au moment où Vincent de Beauvais « rappelle les Sibylles au souvenir des chrétiens, dans son *Speculum universale*, on les sculpte dans la cathédrale d'Auxerre, au collatéral du « chœur et du sanctuaire. Dans l'arcature qui orne le soubassement de ce « collatéral, on voit, porté par un tailloir, un buste de femme couronnée « comme une reine, et ayant écrit au-dessus de sa tête, en beaux caractères du XIIIe siècle, SIBILLA. Un buste d'homme, également coiffé d'une « couronne, sort d'un tailloir voisin : c'est le roi David, qui, de même que « dans le *Dies iræ*, apparaît à côté de la Sibylle.» Près de là et au-dessus, on voit, dans un vitrail du même temps, la Mort fauchant le genre humain [1].

Mgr Barbier de Montault a signalé une autre Sibylle du XIIIe siècle, sculptée dans l'écoinçon d'un arc en marbre blanc, qui s'élève au-dessus de l'autel de la Crèche, à Sainte-Marie-Majeure. Cette figure est agenouillée et porte un phylactère, qui a été rempli, au XVIe siècle. par l'inscription qu'on y lit maintenant [2]. M. Guénebault nous fait connaître, à son tour, une Sibylle assistant au Jugement dernier, dans une

1. Article publié dans l'*Univers*, par M. Didron, cité par Mgr Barbier de Montault, *Revue de l'Art Chrétien*, T. XIV, p. 405.

2. *Revue de l'Art Chrétien*, T. XIII, p. 323.

sculpture du XIIIe siècle environ, au portail de l'église abbatiale de Saint-Antoine (Dauphiné)[1].

Au XIVe siècle, dix Sibylles ont été gravées sur le pavé de la cathédrale de Sienne : c'est précisément le nombre que leur attribue saint Isidore de Séville, au VIe siècle, avec les mêmes désignations ; mais il les nomme dans un ordre différent. Cet ordre et ces désignations, les voici tels que les donne le saint évêque : les Sibylles Persique, Libyque, Delphique, Cimmérienne, Erythrée (nommée Erophyle), Samienne, Cumane (nommée Amalthée), Hellespontique, Phrygienne, et Tiburtienne (nommée Albunea)[2]. A Sienne, la sibylle Cimmérienne est nommée *Cumœa*, d'où il semble qu'elle avait paru à M. Didron se confondre avec la Sibylle Cumane (*Cumana*). Mais Mgr Barbier de Montault a fait reconnaître leurs différences. La première, à Sienne même, est dite avoir été désignée par Pison : *Quam Piso in annalibus nominat* ; la seconde, par Virgile : *Cujus meminit Virgilius*[3]. Outre ces dix Sibylles, on en compte deux autres, les Sibylles d'Europe et d'Agrippa, ce qui porte leur nombre à douze.

Les représentations des Sibylles, rares encore au XIVe siècle, sont devenues très-communes à la fin du XVe, et leur vogue s'est maintenue pendant tout le XVIe et le XVIIe siècle ; elle a beaucoup diminué au XVIIIe. En Italie, à Rome surtout, elles ont joui de tant de faveur que, dans cette ville seulement, Mgr Barbier de Montault a pu décrire trente-cinq tableaux ou séries de tableaux qui leur sont consacrés, et trente-neuf dans le reste de l'Italie. En France, en comptant les livres d'heures, où, à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe, on a particulièrement affectionné la représentation des Sibylles, il atteint à peu près un pareil nombre. Nous ne savons si c'est faute de documents, ou parce que les exemples effectivement seraient rares, en Espagne, en Allemagne et en Belgique, que, pour ces différentes contrées, il n'y en a que quatre de cités. Le *Guide de la peinture* du mont Athos ne prescrit la représentation que d'une seule Sibylle, qu'il appelle la « sage Sibylle » ; il l'associe à Balaam et aux philosophes de la Grèce qui, selon lui, ont parlé de l'Incarnation du Christ : Apollonius, Solon, Thucydide, Plutarque, Platon, Aristote, Philon et Sophocle, à la suite desquels vient encore Thoulin, roi d'Egypte[4].

1. *Dictionnaire iconograph.*, T. II, p. 336.

2. Le texte de saint Isidore (*Origin.* L. VIII, 8) est donné par Mgr Barbier de Montault, qui a publié dans la *Revue de l'Art Chrétien* (T. XIII, 1869, p. 244, 320, 465, 578; et T. XIV, 1870-71, p. 290, 326, 385), l'étude la plus complète qui ait été faite sur l'*iconographie des Sibylles*.

3. Didron, *Ann. arch.*, T. XVI, p. 349.

4. *Manuel d'Icon. chrét.*, p. 150. M. Didron dit n'avoir pas rencontré une seule fois, en Grèce, la représentation de la Sibylle.

Nous avons dit que, dans la fresque de la salle du Chapitre, à Saint-Marc de Florence, le Beato Angelico n'avait associé aux Prophètes qu'une seule Sibylle, l'Erythrée : il lui fait dire ces mots, écrits sur son phylactère : *Morte morietur tribus diebus somno subcepto et tunc ab infernis : regressus ad lucem veniet primus.* « Il subira la mort, et, après trois jours « de sommeil, sortant des enfers, le premier d'entre les morts, il revien-« dra à la lumière. »

Le nombre des Sibylles, pour la plupart des artistes qui les ont représentées, a été déterminé par des conditions d'espace et d'agencement; mais, d'ordinaire, quand on entend donner la série complète, on est allé au nombre de douze, et les désignations ont peu différé de celles que nous avons rapportées. On observe les douze Sibylles, à Rome, dans les salles Borgia au Vatican, peintes par le Pinturicchio, et dans l'oratoire de la confrérie du Gonfalon; à Tivoli, dans l'église de Saint-Jean-l'Evangéliste; en France, à Saint-Bertrand de Comminges, à Saint-Etienne de Beauvais; dans les *Heures* manuscrites d'Anne de France, fille de Louis XI (Bib. nat. m. 920); dans les *Heures* imprimées de Simon Vostre, soit pour le diocèse de Poitiers, soit pour celui d'Angers; dans celles de Michel Tolosé, etc.

« Les douze Sibylles données dans les vignettes de Simon Vostre, mé-« ritent une mention particulière, dit Mgr Barbier de Montault. Symbo-« lisme, clarté, logique : voilà les qualités saillantes qui les recommandent. « La sibylle de Libye a vingt-trois ans, et un cierge allumé, parce qu'elle « prédit que le Fils de Dieu serait conçu par l'opération du Saint-Esprit. « La Sibylle d'Erythrée n'a que quinze ans ; elle tient une rose fleurie, « symbole de Marie, vierge après son enfantement. La Sibylle de Cumes « avait dix-huit ans quand elle prophétisa la Nativité..... » (L'objet qu'elle tient à la main, s'il est ce que l'on suppose, ferait dire que l'artiste a été trop naïf.) La Sibylle de Samos accuse vingt-quatre ans; elle montre un berceau, et dit que Jésus sera posé dans une crèche. La Sibylle cimmérienne, âgée de dix-huit ans, présente le biberon de l'allaitement (on le prendrait facilement pour une corne d'abondance). « La belle Si-« bylle d'Europe, jeune fille de quinze ans, lève le glaive meurtrier « du persécuteur Hérode, et annonce la fuite en Egypte. La Sibylle Per-« sique est arrivée à sa trentième année : sa lanterne indique le prophète « (Notre-Seigneur Jésus-Christ), et le serpent qu'elle foule aux pieds, le « démon vaincu [1]. La sibylle Agrippa, vingt ans, armée du fouet de la

1. Nous donnons comme spécimen le texte appliqué à la Sibylle Persique :

Sibille Persica racompte
En son trentième an que le dyable
Serait surmonte mis a honte
Par ung prophète veritable.

« flagellation. La sibylle de Tivoli, vingt ans aussi, avec la main qui don-
« nera les soufflets. La sibylle de Delphes, également du même âge, la
« couronne d'épines en main. La sibylle de l'Hellespont est des plus
« âgées, puisqu'elle a cinquante ans révolus; elle montre la croix du
« Calvaire. Enfin, la sibylle de Phrygie proclame la résurrection du
« Sauveur » (elle tient à la main une croix processionnelle).

A Sienne, dans la plus ancienne série de Sibylles qui nous soit connue, les attributs qui leur sont donnés n'ont aucun rapport avec ceux dont nous venons de voir la description. Dans les monuments du XVe et du XVIe siècle, ils sont généralement les mêmes, mais on remarque aussi de fréquentes transpositions. La série la plus semblable aux vignettes de Simon Vostre, est celle des *Heures* d'Anne de France. Il n'y a de différence que pour la sibylle Cumane, qui porte une crèche. La Samienne n'en continue pas moins de porter un berceau. Ces deux attributs peuvent cependant facilement se confondre : dans des fresques peintes à Auxerre, au commencement du XVIe siècle, la Cumane porte elle-même le berceau, et Mgr Crosnier le lui assigne, en général, comme son attribut le plus caractéristique ; il substitue à cet attribut, dans les mains de la Samienne, la couronne d'épines, la croix et un roseau [1]. La sibylle Tiburtienne est celle qui est réputée avoir annoncé à Auguste l'enfantement divin, et on l'a représentée dans des fresques découvertes à Amiens, par MM. Jourdain et Duval, montrant à cet empereur la Vierge-Mère dans les cieux avec son divin Enfant.

Six des Sibylles de Simon Vostre ont été imitées dans l'*Office de la sainte Vierge* de Thielman Kerver : la Cimmérienne, la Delphique, l'Erythréenne, l'Européenne, l'Hellespontine et la Cumane, et leur ordre est ainsi complétement bouleversé. Il ne faudrait pas croire, d'ailleurs, que dans les vignettes mêmes de Simon Vostre, qui sont meilleures, leur caractère et leur âge soient très-bien observés. La *belle* Sibylle d'Europe mérite d'être ainsi qualifiée, parce qu'elle lève la tête d'un air inspiré ; mais elle a de beaucoup dépassé ses quinze ans. La Sibylle d'Erythrée a plus de simplicité dans sa mise, et son regard, fixé sur sa rose, imprime à son caractère une certaine fraîcheur ; mais ses traits, à elle-même, sont ceux de l'âge mûr. On peut dire, au contraire, avec pleine raison, de l'Hellespontine, qu'elle porte bien ses cinquante ans.

La sibylle Persique est celle que Michel-Ange a le plus vieillie : il lui donne l'apparence de la décrépitude ; la Cumane, à la voûte de la Sixtine, a dépassé le milieu de la vie; la Libyque, l'Erythrée et la Delphique sont de belles et fortes femmes de vingt-cinq à trente ans. C'est,

1. Crosnier, *Icon. chrét*, p. 206.

parmi elles, la dernière que nous préférons, comme ayant plus de noblesse et de simplicité dans sa pose ; elle est encore elle-même trop affectée, cependant. On voit d'ailleurs que, dans la distribution des rôles et des âges, le peintre n'a eu aucun égard aux traditions; il a seulement cherché à varier les attitudes et les aspects, avec un caractère commun de tension, nécessaire, à son sens, pour rendre l'inspiration.

La supériorité des Sibylles de Raphaël tient à l'élévation de leurs types, à la grâce de leurs formes, à l'air inspiré de leurs physionomies ; mais nous ne saurions dire qu'il leur attribue à chacune un caractère véritablement propre; il ne nous paraît pas certain que les noms mêmes de Cumane, de Persique, de Phrygienne et de Tiburtienne, qui leur sont donnés par les *Guides*, soient bien justifiés. Certains caractères sont inscrits, il est vrai, sur les phylactères ou les tablettes qu'exposent devant elles des Anges. Sur l'une de ces tablettes, l'une d'elles écrit dans le moment, mais ces inscriptions ont toujours été illisibles [1], à l'exception d'une seule où on lit : JAM NOVA PROG (enies). De cette allusion aux vers de Virgile, on pourrait conclure, ce semble, que la vieille Sibylle voisine est la Cumane; mais on la désigne généralement comme étant la Tiburtienne. et l'on doit, en effet, remarquer qu'elle ne porte point elle-même son attention sur cette inscription, mais sur une autre qu'un Ange lui présente, et vers laquelle une de ses compagnes dirige aussi ses regards. Il est facile d'interpréter cette direction commune vers le même objet, dans un sens sérieux : les Sibylles, quelle que soit la variété des temps et des lieux où elles ont prophétisé, ont reçu leurs inspirations de la même source, et en vue du même avenir. Mais il se pourrait bien aussi que le peintre ne se soit attaché qu'assez vaguement à cette intention. On voit que, dans cette composition, il était surtout préoccupé de l'effet pittoresque; la situation du champ qu'il avait à remplir l'y conviait, il en a tiré parti avec un singulier bonheur. Mais aussi ne s'est-il pas laissé trop absorber par ce genre de sollicitude? nous le croirions, et quand nous louons l'inspiration imprimée à toutes ces figures, il faut l'entendre dans un sens large. M. Rio dit des Sibylles de Raphaël qu'elles sont « un produit mixte dans lequel devrait prédominer l'inspiration chrétienne... Qu'on se les figure dépouillées « de leurs vêtements, et on aura devant soi les trois Grâces et une des « Parques [2] ». Nous les comparerions plus volontiers aux Muses dans le

1. « Elles parlent grec, dit Mgr Barbier de Montault, mais d'une manière inintelligible, « par quelques mots chargés plutôt de rappeler un texte que de le fournir. » (*Revue de l'Art Chrétien*, 1869, p. 337.) On observe d'ailleurs qu'il y a cinq inscriptions pour les quatre Sibylles. Cependant lady Eastlake attribue un sens à ces inscriptions. (*Hist. of our Lord*, T. I, p. 256.)

2. *L'Art Chrétien* T. IV, p. 506.

Parnasse du Vatican. On peut, dans la même mesure, dire de leur inspiration qu'elle est poétique. Elle est chaste; mais, à cela près, elle est païenne, même quant à l'avenir qu'elle promet. Sait-on même si elle promet un avenir? On ne voit pas, en tout cas, que ce soit le christianisme, la venue du Sauveur. Nous nous expliquons par là qu'on ait pu reprocher à cette charmante composition, de faire trop sentir que Raphaël, lorsqu'il la peignit, déviait déjà des traditions ombriennes. L'inspiration chrétienne est bien mieux accusée dans la Sibylle de Fra Angelico, à Saint-Marc de Florence, que nous reproduisons. Celle-ci, avec son air



5

Sibylle Erythrée — (Fra Angelico).

naïf, tenant sa plume d'une main, soulevant de l'autre le phylactère, qui s'élève en se déroulant, dit franchement ce qui doit venir, et l'on comprend que c'est la bonne nouvelle : l'Evangile, le salut par la croix !

ETUDE IV.

SAINT JEAN-BAPTISTE.

I.

TYPE DE SAINT JEAN-BAPTISTE.

La nature humaine a été élevée, dans la personne de Notre-Seigneur Jésus-Christ, plus haut qu'elle-même. Jésus-Christ est l'homme par excellence, mais d'une excellence telle qu'une distance infinie le sépare du reste de l'humanité; sa très-sainte Mère participe à cette excellence, qui la tient elle-même dans un rang supérieur à toute autre créature et au delà de toute comparaison. Parmi les hommes qui ne sont que des hommes, saint Jean-Baptiste tient ensuite incontestablement la première place [1] : c'est avec cette pensée qu'il faut aborder l'étude de son iconographie. Le premier soin à prendre alors est de déterminer convenablement les traits de son visage.

Tous les Saints, tous les élus, sont destinés à acquérir dans l'état de béatitude un haut degré de ressemblance, physique même, avec le Fils de Dieu; ils vivent en lui et il vit en eux, et tous leurs traits doivent se rectifier et s'embellir, dans le sens d'une conformité plus ou moins parfaite avec leur divin Modèle.

Saint Jean-Baptiste, même dans le cours de sa vie mortelle, devait beaucoup ressembler à Jésus : il avait avec lui la conformité de sang attachée à une proche parenté et une certaine confraternité morale. Il avait été prévenu par la grâce réparatrice dans le sein même de sa mère; lorsque, après trente ans passés tout entiers à s'assimiler les pensées de Dieu dans la solitude, il commença à élever la voix, il fut pris pour le

1. Matth., XI, 11.

Messie, tant l'on fut saisi de la conformité de son rôle et de son langage avec tout ce que l'on attendait du souverain Réparateur. Bientôt après, le vrai Fils de Dieu, prenant à son tour la parole, le fit à peu près dans les mêmes termes, toutes les fois qu'il se trouva dans les mêmes circonstances; et il arriva que, Jean ayant souffert la mort, on le crut ressuscité dans la personne de Jésus.

Donc, pour représenter saint Jean, on ne pourrait rien tenter de mieux, à défaut de tout type traditionnel. que de prendre celui même du Christ, en y apportant des différences, comme on en remarque entre deux frères qui se ressemblent.

Destiné à l'aplanissement des voies du salut, saint Jean se montra habituellement plus austère pour lui-même, plus sévère pour ses auditeurs; il est à propos qu'une certaine mesure d'austérité et de sévérité se manifeste dans ses traits, mais rien n'est plus contraire à la vérité que ces figures où le saint Précurseur apparaît comme une sorte de demi-sauvage. Il ne faut jamais oublier surtout que la sérénité étant le trait le plus caractéristique des Saints, il n'en est aucun qui mérite autant d'en porter la suave empreinte que celui auquel il a été donné de s'élever au-dessus de tous les autres en vertu et en gloire.

Les monuments chrétiens primitifs ne nous apprennent rien sur les traits de saint Jean-Baptiste, dont on aurait pu conserver traditionnellement le souvenir. Nous n'en connaissons même qu'un seul où il ait été personnellement représenté : nous voulons parler de la peinture du cimetière de Saint-Calixte, publiée par M. de Rossi et attribuée par lui à la fin du Ier siècle ou au commencement du IIe. On y reconnaît la scène du Baptême de Notre-Seigneur [1]; le fait fondamental est représenté conformément à l'usage habituel alors, évidemment sans aucune intention de caractériser les personnages par des traits qui leur soient appropriés.

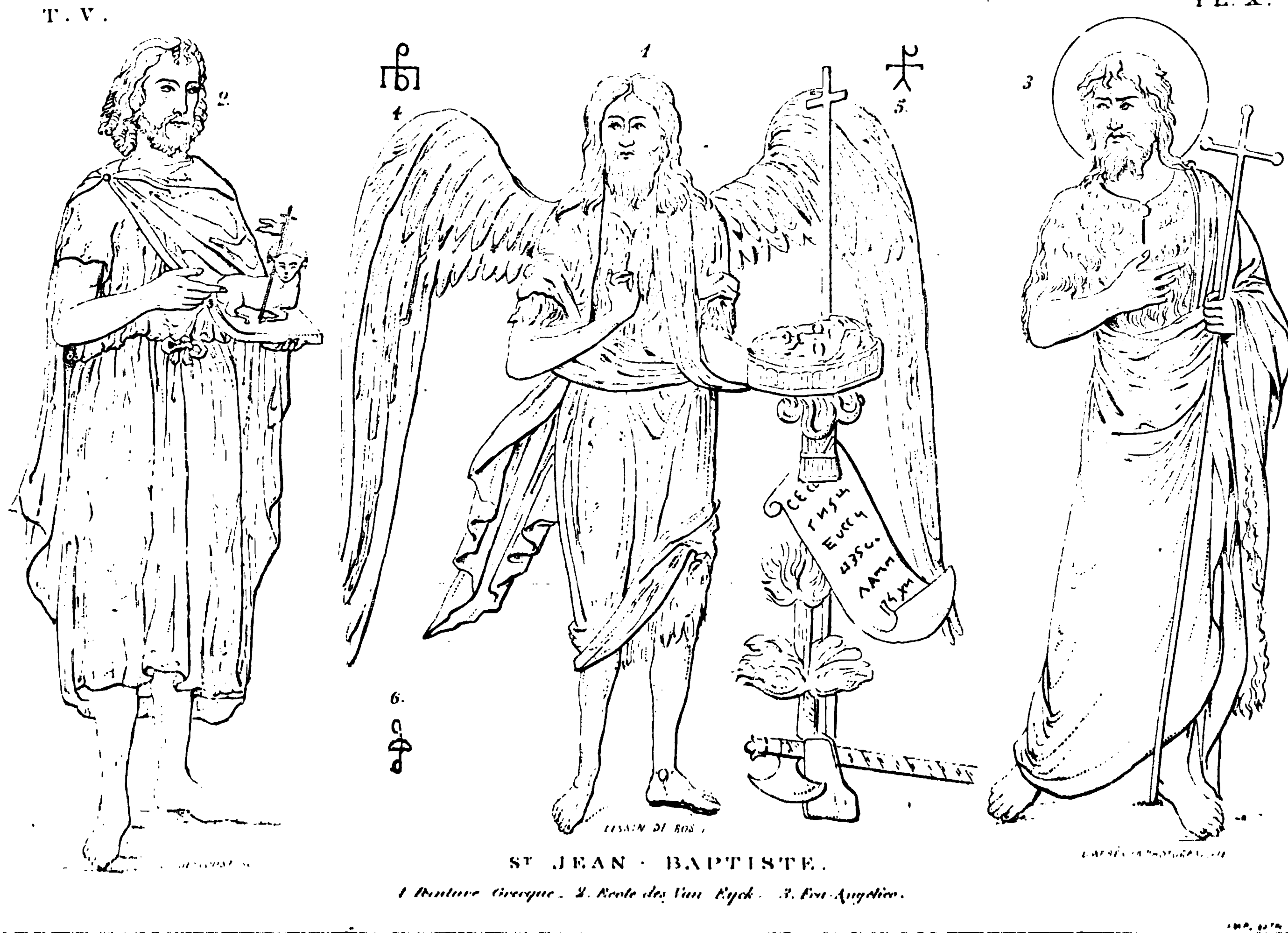
Il faut ensuite franchir un long intervalle de temps, avant de trouver des monuments d'une date bien certaine qui nous donnent des notions sur le type primitivement attribué à saint Jean-Baptiste. D'après les actes du concile *in Trullo* et ceux du deuxième concile de Nicée, il est constant que les images du saint Précurseur montrant l'Agneau divin s'étaient fort multipliées au VIIe siècle. A ce genre de représentation se rapportent l'agneau d'or, les statues d'argent du Christ et de saint Jean, dont Constantin enrichit le baptistère de Saint-Jean-de-Latran, d'après le *Liber Pontificalis*, livre d'une grande autorité et bien antérieur à Anastase le Bibliothécaire, auquel il est vulgairement attribué; mais aucun de ces monuments ne s'est conservé.

1. *Roma sotterranea*, pl. XIV.

Ciampini donne comme étant du ve et du vi^e siècle les mosaïques de Saint-Jean *in Fonte* et de Sainte-Marie *in Cosmedin*, à Ravenne, où l'on voit le Baptême de Notre-Seigneur [1], et comme étant du viie siècle, la mosaïque de l'oratoire de Saint-Venance, attenant au baptistère de Saint-Jean-de-Latran, où saint Jean figure parmi les Saints rangés à côté du Christ triomphant et de sa très-sainte Mère [2]. La peinture du cimetière de Saint-Pontien, publiée par Bosio, et représentant également le Baptême de Notre-Seigneur, n'est que du viiie siècle, ou tout au plus du viie [3]. Parmi les sarcophages, nous n'en connaissons que deux, l'un donné par Bosio comme placé à Sainte-Marie-Majeure [4], et l'autre observé par nous dans le musée d'Arles [5], où le même sujet soit plus ou moins directement représenté. Ils sont aussi les seuls où nous ayons vu paraître saint Jean-Baptiste, et ils portent l'un et l'autre les caractères d'une époque qui ne saurait être de beaucoup antérieure au monument précité. La monnaie de bronze qui offre la même représentation, et dont Vettori a fait l'objet d'une dissertation, est plus récente encore : appartenant, selon toute probabilité, au règne de Jean Zimiscès, elle ne serait que du xe siècle [6].

Dans tous ces monuments, saint Jean est représenté d'un âge mûr, avec une barbe médiocrement fournie et peu allongée, sans exagération ni de maigreur ni de sévérité. Dans la mosaïque de Saint Venance, si, à défaut de nos souvenirs sur cette particularité, nous nous en rapportons à la gravure de Ciampini, il aurait les cheveux longs à la nazaréenne, comme le Christ lui-même, avec lequel il se trouverait avoir d'ailleurs une sensible ressemblance. Les autres monuments n'excluent ni n'autorisent une pensée semblable, le type de saint Jean-Baptiste y demeurant dans une certaine indécision, qui n'a fait que s'accroître pendant le cours du moyen âge. Il est arrivé assez souvent alors qu'on l'a vieilli en allongeant sa barbe (pl. x, fig. 1) : nous pouvons même citer une miniature du xiie siècle, où il a la barbe et les cheveux blancs [7]. Le Beato Angelico, avec le tact qui le caractérise dans le sentiment des choses saintes, lui donna à son tour une ressemblance assez marquée avec le Christ, dont il lui attribue les cheveux longs, tout en distinguant ses traits, comme il convient, dans un sens plus austère. Nous en donnons pour exemple

1. Ciampini, *Vet. Mon.* T. I, pl. LXX ; T. II, pl. XXIII.
2. *Ib. id.*, T. II, pl. XXXI.
3. Bosio, *Roma sott.*, p. 131 — Rohault de Fleury, *Les Evangiles*, pl. XXVIII.
4. *Id.*, p. 589.
5. N° 15. — De Noble la Lauzière, *Hist. d'Arles*, pl. XXV.
6. F. Victorio, *Nummus Æreus veterum Christianorum*. Rome, in-4°. 1727, frontispice.
7. Bibl. nat., msc. latins, 252, gr. in-fol.



St JEAN · BAPTISTE.

1 Peinture Grecque. 2. Ecole des Van Eyck. 3. Fra-Angelico.

(pl. x, fig. 2) le saint Jean qui figure dans la grande fresque de la salle du Chapitre, à Saint-Marc de Florence. On remarquera que cette ressemblance entre le Sauveur et son saint Précurseur, que nous recommandons, a été bien observée dans le *Baptême de Notre-Seigneur* de Giotto, et dans celui de Luca della Robbio [1]. Nous l'avons aussi constatée dans le tableau de Raphaël dit des *Cinque Santi*, à Parme, et mieux encore dans le dessin de ce tableau au Louvre.

Ces exemples malheureusement n'ont pas été assez soutenus. La plupart des modernes ont passé facilement d'un extrême à l'autre, se plaisant à représenter saint Jean-Baptiste au fond de son désert, pour avoir un prétexte de peindre un beau jeune homme peu vêtu, et le représentant ensuite dans l'exercice de son ministère, ou trop âpre, ou trop inculte, ou trop âgé. En résumé, il n'est pas commun, parmi les nombreuses images de saint Jean-Baptiste, d'en trouver où on lui attribue un type pleinement capable de satisfaire; cependant, dans un très-grand nombre d'entre elles, on trouve une certaine communauté de traits. L'artiste, jaloux de représenter convenablement ce grand Saint, se gardera bien d'augmenter la confusion en imaginant une figure toute nouvelle : mais il corrigera, en les rapprochant de la figure du Sauveur, quelques-unes des images qu'il jugera les meilleures ; ou, prenant pour point de départ cette adorable figure elle-même, il la modifiera comme il convient.

II.

VÊTEMENTS DE SAINT JEAN-BAPTISTE.

Les anciens monuments sembleraient annoncer l'intention d'attacher un sens aux vêtements de saint Jean-Baptiste, plutôt qu'aux traits de son visage. Le P. Garucci a fait observer que saint Jean-Baptiste ne paraît dans ces monuments que couvert d'une peau brute [2], affectant la forme d'une tunique courte, jetée négligemment. En effet, tous les monuments cités jusqu'au xe siècle comme représentant le saint Précurseur, dans la scène du Baptême de Notre-Seigneur, justifient cette observation. Seulement, dans la mosaïque de Saint-Jean de Ravenne, cette petite tunique n'a pas conservé sa couleur fauve, et cela sans doute dans un but de décoration; mais elle se maintient d'ailleurs dans le même caractère, et ne recouvre qu'à moitié saint Jean-Baptiste.

1. Voir notre T. II, pl. XIII, et notre T. IV, p. 211.
2. Garucci, *Vetri ornati*, p. 31, note 3.

Ainsi, les artistes qui, en des temps plus voisins de nous, ont eu la pensée de traduire par un costume aussi agreste ce que la sainte Écriture nous apprend de la vie longtemps solitaire et toujours mortifiée de notre Saint, trouvent leur excuse dans ces exemples voisins des temps primitifs. Cet usage cependant est sévèrement blâmé par Molanus et Ayala, et, autant que nous pouvons en juger, il est encore venu trop tard pour prendre à nos yeux la valeur d'une tradition qui doive s'imposer à nous. Cette tradition, trop tardive, fut, en outre, interrompue pendant tout le moyen âge, et dès le xe ou le xie siècle, par l'usage tout contraire de revêtir saint Jean d'une longue tunique et du pallium, selon le costume dit apostolique. M. l'abbé Martigny [1] en cite même des exemples qui seraient antérieurs : il ne nous est pas prouvé qu'aucun d'eux soit aussi ancien que le pense ce savant auteur ; mais nous attachons une véritable importance à la figure de l'oratoire de Saint-Venance, dont nous avons nous-même précédemment parlé. On comprend d'ailleurs que saint Jean-Baptiste, représenté comme faisant partie d'un cortége de Saints qui forment un abrégé de la Cour céleste, le soit autrement que dans l'accomplissement des actes de sa vie mortelle [2].

De semblables vêtements sur saint Jean-Baptiste paraissent d'ailleurs exclure toute intention de se conformer à la réalité historique : on retrouve, au contraire, une intention de ce genre, dans les figures, assez fréquentes elles-mêmes au moyen âge, où saint Jean porte une véritable tunique longue et régulièrement cousue, mais où cette tunique est formée

1. *Dict. des Antiq. chrét.*

2. Le champ de nos études est si vaste que, pour nous, à l'impossibilité de tout voir, s'est jointe celle de noter tout ce que nous avons pu avoir sous les yeux, et celle même de retrouver toujours, au moment voulu, tout ce que nous avions noté. Il est dans la nature d'un travail comme le nôtre, que des publications subséquentes viennent incessamment justifier, compléter ou rectifier nos observations. Nous venons de voir apparaître le bel ouvrage de M. Rohault de Fleury (*Les Evangiles, Etudes iconographiques et archéologiques*, 2 vol. in-4°, Tours, 1874), qui est tout à fait de nature à remplir, par rapport au nôtre, ce triple office, et, nous pouvons le dire, principalement le premier et le second. Nous avions, lors d'une première publication de cette *étude sur saint Jean-Baptiste*, dans la *Revue de l'Art Chrétien*, rangé l'Evangéliaire grec de la Bibliothèque nationale, n° 74, parmi les monuments donnés comme étant du VIIIe siècle au plus tard, où l'on voyait le saint Précurseur complétement vêtu de la tunique longue et de l'antique et ample pallium. Depuis lors, dans les fréquentes occasions que nous avons eues de citer les fines miniatures de ce manuscrit, nous avons fait nos réserves sur son antiquité prétendue. M. Rohault de Fleury vient justifier nos appréciations, en attribuant cet Evangéliaire au XIe siècle : peut-être même ne le fait-il pas descendre assez bas. Mais nous voulons surtout combler une lacune laissée dans nos propres souvenirs, ou même nos observations, quand nous avons eu entre les mains le manuscrit syriaque de Florence, et l'on verra par la planche XXXII, fig. 1, de M. Rohault de Fleury, que le saint Précurseur, baptisant Notre-Seigneur, porte, dans ce manuscrit du VIe siècle, les amples vêtements que nous venons de décrire.

d'une peau de bête. Sur un peu plus de quarante images, antérieures au v[e] siècle et postérieures au x[e], que nous prenons en ce moment pour termes de comparaison, nous en cómptons environ le quart qui sont ainsi conçues. Dans le plus grand nombre, la tunique et le manteau de saint Jean n'ont rien qui les distingue de tout autre vêtement du même genre. Quand Guillaume Durand dit que saint Jean-Baptiste est représenté comme un ermite [1], cette observation paraît se rapporter aux vêtements de peau brute. En effet, la tunique que revêt saint Renier, lorsqu'il se consacre à Dieu, dans les fresques du *Campo Santo* de Pise [2], est semblable à celle que nous avons remarquée sur un grand nombre d'images de saint Jean-Baptiste. On voit cependant que l'observation de l'évêque de Mende, fondée en partie, était loin de s'appliquer, de son temps, aux cas les plus nombreux.

Il en est tout différemment au xv[e] siècle. Alors la robe d'étoffe est presque abandonnée; nous n'en comptons que quatre exemples sur un nombre de figures qui approche également de la quarantaine. Dans près de la moitié des autres cas, saint Jean est vêtu de la tunique de peau brute plus ou moins longue : nous l'avons remarqué notamment dans toutes les œuvres du Beato Angelico (pl. x, fig. 2). Dans le surplus des cas, on voit reparaître l'usage de ne revêtir qu'à moitié le saint Précurseur, soit qu'on lui jette sur les épaules ou qu'on lui étende sur les reins un lambeau d'étoffe ou de grossière fourrure, usage qui est devenu tout à fait dominant sous l'empire du naturalisme de la Renaissance.

Après tant d'oscillations de l'iconographie, le mieux est assurément, en ce qui concerne la manière de vêtir saint Jean-Baptiste, de s'en tenir au récit évangélique, d'après lequel on ne peut douter qu'il n'ait été très-complétement, quoique très-simplement vêtu. Il portera une tunique qui lui descendra au moins jusqu'à la moitié des jambes (pl. x, fig. 3). Cette tunique sera tissue, mais d'une façon grossière, comme elle pouvait l'être avec du poil de chameau ; elle sera soigneusement soutenue avec une ceinture de cuir, cette circonstance n'ayant pas été sans dessein consignée dans l'Évangile, et elle sera recouverte d'un manteau également d'étoffe grossière et de peu d'ampleur. Saint Jean était, en effet, un nouvel Elie; il ressemblait à ce Prophète par l'austérité de sa vie, et l'on sait qu'Elie laissa son manteau à Élisée, son disciple, comme signe de son héritage prophétique; il n'est d'ailleurs que très-peu des images du Précurseur, antérieurement au complet laisser-aller des traditions iconographiques lors de la Renaissance, où il ne porte ce complément nécessaire de tout ancien costume.

1. *Rat. div. off.*, l. I, cap. III, § 14.

2. Voir notre T. III, pl. XVI, 4, où l'âme de saint Renier est encore revêtue du même costume.

Quant aux pieds de saint Jean-Baptiste, il est reçu qu'ils doivent être nus [1], plutôt encore pour lui donner un trait de conformité avec Notre-Seigneur et les Apôtres, signifier son dégagement des choses de la terre et témoigner de l'activité de sa prédication, qu'en raison de l'usage qu'il pouvait avoir de les garder ainsi. Pour ce qui est de la tête, il est sans exemple qu'on la lui ait jamais couverte, si ce n'est dans une peinture réputée du XIIe siècle, et passée de l'église de Sainte-Pétronille, à Sienne, dans la galerie de cette ville, — peinture sur laquelle nous aurons beaucoup à revenir : il y porte une couronne impériale [2]. Hors l'idée particulière à ce tableau, la nudité de la tête s'accorde beaucoup mieux avec la simplicité, l'austérité et l'humilité propres à la vie du saint Précurseur.

III.

ATTRIBUTS DE SAINT JEAN-BAPTISTE.

L'agneau est le principal des attributs qui conviennent à saint Jean-Baptiste. L'attribution qui lui en est faite, se fonde sur les paroles mêmes dont il se servit pour désigner le Sauveur, lorsqu'il le vit venir vers lui : *Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccatum mundi* [3]. Nous avons vu que, très-promptement, l'iconographie chrétienne se plut à rapprocher l'image de saint Jean-Baptiste et la figure de l'agneau. Si l'on se rend compte de l'esprit qui dirigeait les artistes dans l'exécution de ces antiques monuments, on reconnaîtra qu'ils représentaient l'Agneau divin pour lui-même, bien plutôt qu'à titre d'accessoire pour désigner saint Jean-Baptiste ou caractériser sa mission. L'agneau donné par Constantin au baptistère de Saint-Jean-de-Latran était d'or, et le saint Jean-Baptiste était seulement d'argent. Au moyen âge, ce fut, au contraire, avec l'intention de caractériser le saint Précurseur lui-même, que l'on plaça dans sa main cet emblème sacré. Le plus ancien exemple que nous en puissions citer, est donné, au XIIe siècle, par le devant d'autel, primitivement retable de Sainte-Walburge, maintenant au musée épiscopal de Munster [4]. Nous y ajouterons, comme exemples pris au XIIIe siècle, la mosaïque qui ornait la face principale de la basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs, à Rome [5], une statue de la cathédrale de Chartres, publiée par M. Di-

1. Par une confusion singulière dans un monument de cette importance, la verrière du *Jugement dernier*, à Bourges, offre un saint Jean chaussé, en regard d'une sainte Vierge aux pieds nus. Saint Jean porte aussi quelquefois des sandales.

2. Guillaume della Valle. *Lettere sanesi*, t. I.

3. Joan., I, 29.

4. *Annales arch.*, T. XVII, p. 180.—De Caumont, *Abéc.*, p. 244.

5. Nicolai, *Bas. di San Paolo*, in-fol., pl. VI.

dron [1], et une autre statue ornant la porte dorée de l'église de Notre-Dame de Freiberg, en Saxe [2]. Tous ces monuments, pris en des parties très-diverses de l'Europe, ont cela de commun que l'agneau s'y montre renfermé dans une auréole. A Freiberg, sa tête est, en outre, ceinte du nimbe crucifère; la statue de Chartres y supplée au moyen de la croix pavoisée qui, soutenue par l'agneau, rehausse d'une autre manière sa signification symbolique. M. Didron a signalé une autre statue de saint Jean, placée à la cathédrale de Reims, où l'auréole a déjà disparu, et où saint Jean paraîtrait caresser son agneau, dans un sentiment qui deviendrait moins élevé. Néanmoins, dans les monuments d'époque immédiatement subséquente, le nimbe crucifère se conserve encore ordinairement sur la tête de l'emblème divin, comme on le voit dans la miniature du XIVe siècle, donnée par M. Didron dans son *Iconographie chrétienne* [3], et saint Jean y fait le geste de montrer le Sauveur ainsi figuré. Dans une peinture du XVe siècle, attribuée par Forster à Zeitblom, le nimbe n'est plus crucifère, mais ces mots inscrits sur son contour : *Ecce Agnus Dei*, lui donnent une valeur plus qu'équivalente [4].

On satisfaisait encore amplement au désir qu'Ayala exprimait longtemps après, et sans beaucoup de succès alors, de voir toujours l'agneau de saint Jean-Baptiste se distinguer d'un animal vulgaire, *ab agno bruto*, soit qu'on lui surmontât seulement la tête, dit l'auteur, d'une couronne ou d'un nimbe, soit qu'on lui donnât aussi la croix à soutenir [5].

Au XVe siècle, il avait aussi paru un autre moyen d'atteindre le même but, moyen qui semble avoir été conçu dans un esprit de résistance, et peut-être par l'effet de la réaction qui se manifesta dans certaines écoles, contre les tendances d'ailleurs toujours croissantes du naturalisme. Ce moyen consiste à faire reposer, dans la main du saint Précurseur, l'agneau sur un livre qui rappelle le livre aux sept sceaux de l'Apocalypse. Une peinture réputée de J. Van Eyck, mais qui, d'après M. Forster [6], serait seulement de son école, en offre un exemple bon à remarquer, car cette figure, dans son ensemble, réunit toutes les conditions de l'un des meilleurs types dont la reproduction puisse être conseillée, à la condition de la corriger, comme nous l'avons fait dans notre

1. *Iconograph. chrét. de Dieu*, p. 328.
2. Forster, *Mon. de Sculpt. d'Allemagne*, t. I, p. 8, pl. 4.—Husembeth, *Emblems of Saints*. London, 1850, p. 77.—Cahier, *Caractéristiques des Saints*, t. I, p. 23.
3. Didron, *Iconograph. chrét. de Dieu*, p. 329.
4. Forster, *Mon. de Peint. d'Allemagne*, t. I, p. 26.
5. Ayala, *Pictor christianus eruditus*, l. VI, cap. XII, § 6.
6. Forster *Mon. de Peint. d'Allem.*, t. II, p. 12.

planche, par l'allongement de la tunique et l'adjonction à l'agneau du nimbe crucifère et de la croix pavoisée [1] (pl. x, fig. 3).

Le seul fait du geste par lequel saint Jean montre l'agneau qu'il porte, maintient encore, dans l'emploi de cet attribut, une élévation qui disparaît à partir de la Renaissance. Avant même que le mouvement auquel elle a donné son nom ne fût consommé, Luigi Vivarini, dans un tableau de la galerie de Venise, avait représenté l'agneau broutant à côté de saint Jean-Baptiste. On se rappellera cet autre tableau de la même galerie, — tableau peint par le Pordenone et que nous avons décrit, — consacré à saint Jérôme Giustiniani, comme patron principal, et où saint Jean-Baptiste, représenté accessoirement avec d'autres Saints, porte encore l'agneau posé sur le livre et le montre à saint François d'Assise. Nous avons cité ce tableau pour sa prétention au mouvement et au pittoresque [2]. Dans les temps plus modernes, quand l'agneau a été attribué à saint Jean-Baptiste, on s'est contenté de le poser plus négligemment encore, ou de le faire jouer à ses côtés ; et, en vérité, il est difficile de comprendre quel profit l'art peut tirer d'un naturalisme aussi éloigné du vrai.

Au symbole de l'agneau, ou plutôt aux paroles où saint Jean se servit de ce terme pour désigner le Sauveur, se rapporte aussi la banderole qui lui a été elle-même attribuée. Ordinairement, sur cette banderole, on lit précisément ces paroles : *Ecce Agnus Dei ;* mais il arrive aussi qu'elles sont sous-entendues, et la banderole n'en est pas moins destinée à les rappeler. Elle a probablement pour principale origine, l'usage adopté, vers le XIIIe siècle, de faire en quelque sorte parler la peinture, en écrivant sur des lanières qui sont censées sortir de la bouche des personnages, les paroles qu'on veut leur faire exprimer. Cependant, elle rappelle aussi le volume déployé et les phylactères sur lesquels on écrivait diverses sentences.

Les paroles citées ne sont pas d'ailleurs les seules qui aient été inscrites sur la banderole de saint Jean-Baptiste; elles sont remplacées par celles-ci : *Vox clamantis*, etc., qui lui sont appliquées, mais non plus comme sortant de sa bouche, dans une peinture grecque du XIIIe ou du XIVe siècle, et dans un tableau italien du XVe, publié par M. Rosini, dans son *Histoire de la Peinture italienne* [3]. Quoi qu'il en soit, dans des temps plus récents, la banderole a été souvent disposée comme un accessoire de la croix, devenue elle-même l'un des attributs les plus ordinaires du saint Précurseur.

1. Il faudrait aussi que la chevelure fût un peu moins compassée.
2. Zanotto, *Pinacotheca da Venezia*, 2 vol. in-fol.
3. Rosini, *Storia della pitt. ital.*, t. I, p. 54 ; t. II, p. 21.

Cette attribution de la croix est d'une haute antiquité. La grande croix gemmée qui s'élève au-dessus de saint Jean, dans la mosaïque du baptistère, à Ravenne, nous paraît, tout bien considéré, appliquée au mystère représenté, plus qu'à la personne elle-même ; mais, dans la mosaïque de Saint-Venance, la croix processionnelle a été évidemment donnée comme un attribut personnel. Dans la plupart des autres monuments contemporains où le Précurseur est représenté baptisant Notre-Seigneur, on lui a mis à la main une sorte de bâton ou roseau, quelquefois recourbé, qui paraît une double allusion aux paroles de Notre-Seigneur, lorsqu'il disait : *Qu'êtes-vous allé voir dans le désert? un roseau agité par le vent*[1], et au symbolisme des eaux, le roseau étant une plante aquatique; il faut y voir en même temps une sorte de crosse et une manière d'exprimer le haut ministère confié à saint Jean-Baptiste. Ce symbole, dans tous les cas, n'a pas été sans influence sur la double attribution de la croix et de la croix de roseau qui a fini par prévaloir chez les peintres modernes. Ce n'est cependant qu'à partir du XVe siècle, que cette attribution est devenue vraiment fréquente. Ayala ne l'accepte que timidement, *quod nescio an recte fiat*[2]; mais ses réserves ne sont pas fondées, et on ne peut douter que la croix ne soit parfaitement à sa place dans les mains de saint Jean-Baptiste.

Il est probable que, primitivement, elle lui avait été donnée, dans la mosaïque de Saint-Venance, pour rappeler son propre martyre, et à ce titre sa participation à la Passion du Sauveur, ou mieux encore à la gloire et au triomphe qui en était la conséquence; c'est pourquoi elle prenait la forme d'une croix processionnelle, c'est-à-dire d'un trophée. C'est ainsi, nous l'avons déjà vu, que la croix avait été attribuée à saint Laurent, et que, chez les Grecs, elle est demeurée généralement un symbole du martyre, sans égard à la nature spéciale des tourments et de la mort soufferts par les Saints qui la portent. Mais, en considérant la direction nouvelle des idées, lorsque l'usage de cette attribution s'est répandu, on ne peut guère douter qu'elle n'ait été alors envisagée comme un signe de pénitence : de cette vie austère à laquelle saint Jean s'assujettissait, et de la pénitence qu'il venait prêcher; plus tard, surtout quand il a été représenté enfant, elle n'a plus été souvent qu'un jeu dans la pensée des artistes; mais alors elle ne doit pas moins rappeler les pensées plus sérieuses dont ils nous transmettent l'expression, qu'ils y songent ou non, en représentant la croix.

Saint Jean-Baptiste a été appelé un ange, de la bouche de Dieu même :

1. Matth., XI, 7.
2. Ayala, *Pictor christianus*, l. VI, c. XII, § 6.

Ecce ego mitto Angelum meum qui præparabit viam tuam ante te[1]. En conséquence, les Grecs l'ont souvent représenté avec des ailes, ou plutôt l'on doit répéter, avec M. Didron, qu'ils le font habituellement. Nous en publions un exemple d'après un tableau du musée chrétien au Vatican (pl. X, fig. 1)[2]. Chez les Latins, ce mode de représentation, s'il n'est tout à fait inusité, est au moins fort rare; il est possible qu'on l'ait eu en vue, au XVIe siècle, dans une figure faisant partie d'un ensemble de bas-reliefs qui ornaient une chapelle du comté de Lincoln, en Angleterre, et qui ont été publiés par Carter[3]; mais ils l'ont été trop imparfaitement pour permettre, sans avoir vu l'original, d'aller au delà du doute exprimé par l'auteur du commentaire. Celui-ci n'ose en effet décider si cette figure représente un ange ou saint Jean-Baptiste; selon lui, elle porterait une colombe sur ses deux mains : la colombe n'aurait rien de déplacé comme attribut de saint Jean, puisque c'est en confirmation de son témoignage que le Saint-Esprit est apparu sous cette forme; cependant, ces sculptures étant très-frustes, lorsqu'elles ont été dessinées à la fin du siècle dernier, si on en juge par la gravure, on serait fondé à croire que cette colombe présumée était ou l'agneau ou la tête du saint Précurseur portée dans un plat. Dans ce dernier cas, la figure en question aurait eu un trait de ressemblance de plus avec les images grecques précédentes qui, les unes et les autres, offrent cette particularité, que la tête du saint Précurseur est associée comme attribut à la figure qui le représente en personne.

Dans ces monuments, la tête humaine posée dans un plat est considérée comme un véritable attribut de saint Jean-Baptiste, puisqu'elle est jointe à sa personne, représentée d'ailleurs dans sa parfaite intégrité. Il est plus ordinaire de la représenter ainsi, ou absolument isolée ou portée par la fille d'Hérodiade, et on doit encore la considérer alors comme rentrant dans la classe des attributs, puisqu'elle suffit par elle-même pour rappeler le saint Précurseur et son genre de mort. Ce moyen iconographique de le représenter nous paraît d'ailleurs d'un usage moderne, et nous ne croyons pas qu'il remonte au delà des trois derniers siècles : ce n'est pas une raison pour le proscrire, pourvu que l'on s'en serve selon les convenances, et que les grâces ou les émotions de la jeune fille ne deviennent pas, comme le cardinal Frédéric Borromée et Ayala s'en sont plaints justement, l'objet principal du tableau.

Ce serait un autre abus que de représenter, dans cette situation, la tête

1. Matth., XI, 10.
2. Didron, *Iconog. chrét. de Dieu*, p. 72.— *Thes. vet. dypt.*, T. III, suppl. pl. III.
3. Carter, *Ancient paintings and sculpt. in England*, in-fol, p 57.

de saint Jean-Baptiste avec les convulsions d'une décapitation ordinaire. On comprend qu'un semblable sujet, exécuté au XVe siècle, de la main de Gentile Bellini, ait paru, par le seul fait de l'insuffisance des procédés techniques, s'éloigner de la vérité naturelle, aux yeux du sultan auquel, selon Ayala, le peintre l'aurait présenté ; le Grand Turc était parfaitement dans son rôle en faisant couper à l'instant même la tête d'un prisonnier, sous leurs yeux, pour montrer quel doit être, dans son horrible réalité, un pareil spectacle; mais l'artiste chrétien était aussi dans le sien, s'il avait su alors même édifier en représentant sur la tête du serviteur de Dieu la sérénité et la paix que la mort ne peut enlever à l'âme du martyr [1].

Quelquefois, on représente, à côté de saint Jean-Baptiste, une cognée placée au pied d'un arbre, pour rappeler ces paroles : *Jam enim ad radicem arborum securis posita est* [2] : « Voici déjà que la cognée est mise à la racine des arbres ». Les mosaïques de la basilique de Saint-Marc, à Venise, en offrent un exemple, dans la scène du *Baptême de Notre-Seigneur* publiée par Paciaudi [3], et nous en donnons un autre (pl. X, fig. 1).

Husenbeth cite l'exemple d'une sauterelle qui aurait été associée comme attribut à l'agneau du saint Précurseur. La statue de Notre-Dame de Freiberg offre cette particularité remarquable, qu'elle repose sur une tête accompagnée d'ondulations ; cette figure, de l'avis très-vraisemblable de Forster, représente le Jourdain; ce fleuve a été en effet trop souvent personnifié dans la scène du Baptême de Notre-Seigneur, pour qu'il y ait à s'étonner de le voir ainsi passer, relativement à saint Jean, à l'état d'attribut personnel. Ce ne sont là cependant que des attributs accidentels; il est loisible à chaque artiste d'en imaginer d'analogues, sans qu'il soit utile de lui imposer d'autres règles que celle de prendre ces attributs au cœur de son sujet, et de ne les employer jamais au détriment des données iconographiques consacrées par un usage plus général.

IV.

LE PETIT SAINT JEAN.

Saint Jean-Baptiste est représenté ou enfant, ou dans la maturité de l'âge, ou dans le cours de sa vie mortelle et dans les circonstances de sa

1. Ayala, *Pict. christ.*
2. Matth., III, 10.
3. *De Cult. S. Johannis Bapt.*, p. 58.

mort, ou dans la gloire, occupant un rang supérieur dans la cour céleste. Le prenant dans son premier âge, avant d'aborder la série historique des événements où l'art chrétien est appelé à le faire figurer, nous commencerons par examiner quelle est la valeur et la légitimité du rôle qu'on lui fait jouer habituellement, dans les compositions si répandues depuis la fin du XV[e] siècle, sous le nom de *Saintes-Familles.* Dans ces scènes gracieuses, les artistes modernes se sont efforcés à l'envi de rendre tout ce qu'ils ont pu concevoir d'innocence, de fraîcheur, de profonde tendresse, de suave simplicité, pour l'appliquer à l'enfance de Jésus; après sa très-sainte Mère, préférablement souvent même à saint Joseph, ils se sont plu à lui associer un enfant de son âge, et c'est le petit saint Jean qui naturellement a reçu cet honneur. L'esprit plus mâle de la piété et de l'art chrétien dans les hautes époques, ne se serait pas prêté à de semblables combinaisons : pour leur ouvrir l'accès, au XIII[e] siècle encore, les fortes pensées et les hautes aspirations l'emportaient trop sur les effusions d'une sensibilité plus humaine; mais, au XIV[e] siècle, on en voit le prélude dans ces *Madones* où la tendresse tend de plus en plus à l'emporter sur la dignité, et à ces *Enfants Jésus* qui se montrent si disposés à jouer, il sera naturel de donner un compagnon de leurs jeux innocents.

C'est une question de savoir si saint Jean-Baptiste, après sa naissance, se rencontra jamais avec son divin Maître, avant le jour où, sa mission publique commencée, il le vit venir et lui rendit un solennel témoignage; l'Evangile n'en parle pas, et nous croirions sans difficulté, conformément aux méditations de Catherine Emmerich, que jamais auparavant, ni enfant, ni homme mûr, il ne lui fut donné de jouir de cette douce satisfaction. En présence du Sauveur, il avait tressailli de joie. quand ils étaient l'un et l'autre cachés dans le sein de leurs mères; mais éloigné de lui par la fuite en Egypte et voué ensuite à une vie toute de sacrifice et de pénitence, il n'est pas contraire à l'idée que nous devons nous faire de notre passage ici-bas, et d'une perfection consommée comme la sienne, de penser qu'il ait attendu, dans une héroïque privation, et son jour et son heure. Enfant, jeune homme, adulte, il n'avait cependant qu'une pensée, qu'un culte, qu'un amour : la pensée, le culte, l'amour de Jésus; et indépendamment de tout ce qu'une histoire plus circonstanciée viendrait nous apprendre. l'on peut considérer l'association iconographique du petit saint Jean et de l'Enfant Jésus, comme moyen d'exprimer les rapports intimes qui, depuis leurs premiers jours, se continueront jusqu'à la fin entre ces deux existences.

Que cette association ait eu pour origine l'affaissement moral de l'art chrétien dans le sens du naturalisme, ce n'est pas une raison pour

qu'elle ne puisse être relevée, comme la piété tendre l'a été elle-même jusqu'à constituer des types particuliers de la plus haute sainteté. Le Fils de Dieu s'étant fait homme véritablement, il lui plaît de se voir appliquer, selon les circonstances de sa vie mortelle, toutes les manières d'aimer qui peuvent nous porter vers les êtres humainement les plus chers. A de saints enfants, il est apparu comme étant encore de leur âge, et il a porté la condescendance jusqu'à jouer quelquefois avec eux.

A ce point de vue, l'association dont nous parlons est une jolie fleur introduite dans notre parterre, et bien loin de vouloir l'en exclure, nous prendrons soin de la cultiver soigneusement. Mais, de grâce, quand vous peignez d'aussi saints enfants, ne souffrez que votre pinceau s'amuse à rien de puéril ; évitez surtout qu'il s'égare, sous prétexte de laisser-aller, jusqu'à l'inconvenance ; proscrivez chez le Fils de Marie et le fils d'Elisabeth, toute nudité qui eût fait baisser les yeux de la Vierge des vierges. Que de pureté, que de recueillement comportent de semblables scènes, sans nuire à la gentillesse qu'il est permis d'y rechercher ! que l'Enfant Jésus doit être attrayant ! que de vénération doit se faire sentir dans le petit saint Jean, au milieu même de ses enfantines familiarités !

Malheureusement, vu les tendances du moment où ces sortes de compositions se multiplièrent, il en est peu qui aient été comprises avec toute l'élévation que comporte le sujet, et qui puissent entièrement servir de modèles, malgré les qualités aimables, le charme même, qu'on y pourra trouver, en les prenant, comme elles ont été faites, un peu terre à terre.

Parmi les œuvres d'art antérieures au xve siècle, nous n'avons rencontré qu'un seul exemple d'une figure de saint Jean enfant, réunie, dans un même tableau, à celle du Dieu nouveau-né. Décrite dans les *Lettres Siennoises* du Père della Valle, qui l'attribue au xiie siècle, et publiée par M. Rosini dans son *Histoire de la Peinture italienne*, cette composition, originairement placée dans l'église de Sainte-Pétronille, et transportée dans la galerie de cette ville, fait partie d'une série de petits sujets représentant la vie de saint Jean-Baptiste, autour de la figure principale dont nous avons parlé : figure couronnée du saint Précurseur. Placée à la suite de la *Visitation*, elle a pour objet de représenter une visite que sainte Elisabeth aurait rendue à son tour à la sainte Vierge. Marie est assise, tendant légèrement une de ses mains, soutenant de l'autre Jésus qui bénit ; Élisabeth, à demi agenouillée, soutient dans ses bras et présente son fils, qui, tendant la main vers Jésus, semble déjà commencer sa mission et dire par son geste : *le voilà*. Les attitudes sont dignes, ingé-

nues et pieuses, si on en juge par la gravure dont M. Rosini affirme l'exactitude [1].

Au XV[e] siècle, les tableaux où le petit saint Jean est représenté avec l'Enfant Jésus, ne sont pas rares, du moins en Italie. M. Rosini nous en fait connaître deux auxquels nous nous arrêterons spécialement. Le premier, dont nous avons déjà parlé, porte cette inscription : ANTONIUS DA SOLARIO VENETUS, et nonobstant cette origine vénitienne, sur laquelle on n'a, d'ailleurs, aucune certitude, il est donné comme d'Antoine da Solario, dit le Zingaro, mort en 1455, le maître le plus en renom à Naples à cette époque [2]. L'autre, conservé dans la galerie de Berlin, porte le nom de Jean Santi, IO. DE SANTIS URB. P., le père de Raphaël. Malgré cette différence d'une génération tout entière, ce second tableau, dans son style et sa composition, semblerait avoir quelque chose de plus primitif que le précédent, et l'on pourrait douter de l'origine attribué à celui-ci, d'autant plus que M. Rosini hésite à reconnaître l'authenticité de son inscription; mais il se pourrait aussi qu'il eût été seulement un peu modernisé dans l'original par des retouches, ou dans l'estampe par l'interprétation du graveur; et il ne faut pas oublier que, dans l'école du Pérugin, dont Jean Santi se rapprochait beaucoup lui-même, il paraît y avoir eu systématiquement des tendances plus archaïques que chez d'autres peintres contemporains ou antérieurs, plus lancés dans le mouvement naturaliste. Laissons donc au Zingaro l'œuvre qui lui est attribuée: comme nous l'avons précédemment décrite, il nous reste seulement à ajouter que le petit saint Jean est recouvert d'amples vêtements, avec une petite croix à la main, et la banderole à son côté.

1. *Lettere Senesi*, Venise, 1782, in-4°, T. I, p. 214, et non pas 244, comme le dit M. Rosini, *Storia della Pittura italiana*, T. I, p. 88. — L'exemplaire des *Lettres Siennoises* que possède l'auteur de ces études, est celui-là même de d'Agincourt, portant son nom et annoté de sa main; il vient de la vente publique, faite après décès, de la bibliothèque du marquis Costabile, de Ferrare; ni vendeur, ni acheteur, ni enchérisseur, personne ne s'était aperçu alors de la circonstance qui en rehaussait la valeur. Il paraîtrait, d'après une note manuscrite de d'Agincourt, que le tableau de saint Jean-Baptiste dont il s'agit, a été gravé, avec tout son entourage, pour le prince Sigismond Chigi, et que l'auteur de l'*Histoire de l'Art par les Monuments* n'en connaissait que la gravure : il n'en parle pas d'ailleurs dans son grand ouvrage, et on ne peut pas directement s'appuyer de son autorité pour en déterminer la véritable époque. Mais on voit que d'Agincourt s'est rendu, sous le rapport de l'époque, à l'avis du P. della Valle, par la place qu'il accorde à un autre tableau représentant saint Pierre, tableau que l'auteur des *Lettres Siennoises* donne aussi comme étant du XII[e] siècle, quoique sur de moindres fondements, selon M. Rosini. D'après celui-ci, les hommes compétents seraient plus portés à admettre, quant au saint Jean, l'opinion du P. della Valle : opinion que, en l'absence de l'original, les détails d'architecture observés dans la gravure de M. Rosini suffiraient pour rendre plausible.

2. *Stor. della Pitt. ital.*, T. III, p. 9 et 24.

Le tableau du père de Raphaël est d'un ordre plus élevé : c'est un tableau d'autel, tandis que l'œuvre du Zingaro appartient à ce genre familier qui commençait à prendre de la vogue pour les Madones destinées aux habitations particulières. Dans le tableau de Jean Santi, la sainte Vierge, portant l'Enfant Jésus, est assise sur un trône aux côtés duquel sont placés, en avant saint Jacques le Majeur et un autre apôtre, et plus immédiatement deux saints enfants, parmi lesquels saint Jean-Baptiste, à droite, se fait facilement reconnaître à sa courte tunique de peau et à sa longue croix. Il est probable que l'artiste, qui obéissait, en peignant l'autre enfant, au goût de son école pour la parfaite symétrie, a eu l'idée de représenter ainsi saint Jean l'Évangéliste.

Comme on le voit, la composition qui fait en ce moment le sujet de notre étude, pouvait être conçue sans que l'on eût la pensée première de représenter Jésus et son saint Précurseur, comme s'ils avaient été réellement des compagnons d'enfance. Saint Jean-Baptiste avait les mêmes droits à figurer auprès du trône de Jésus et de Marie, que saint Jacques, par exemple, ou tout autre Saint appelé là, selon l'usage, comme l'un des patrons de l'église , de la cité ou des donateurs; et il avait des droits à y figurer comme enfant, puisqu'il avait été sanctifié dès le sein de sa mère, et qu'il est le seul dont on célèbre la naissance, au même titre que l'on fête les Saints au jour anniversaire de leur mort.

Mantegna, vers le même temps, peignait, en 1495, à Mantoue, la célèbre *Vierge de la Victoire* , qui est maintenant au Louvre : le petit saint Jean, placé également au pied du trône de Marie, et tenant une croix pavoisée, lève la main vers l'Enfant Jésus, comme pour l'annoncer déjà. Bien que, antérieurement à ces tableaux, on en rencontre un certain nombre d'autres du milieu du XVe siècle, où les deux enfants sont mis en scène d'une manière moins solennelle, on peut cependant considérer le genre de composition dont ceux de Jean Santi et de Mantegna nous offrent l'exemple, comme ayant servi de point de départ aux compositions plus familières qui devinrent si communes dans la suite. Parmi les œuvres des contemporains de ces deux peintres, où l'on aperçoit le mieux la transition du genre grave au genre familier, nous en citerons une de Dominique Ghirlandajo, et deux d'Alexandre Boticelli.

Ghirlandajo a représenté le petit saint Jean en contemplation devant l'Enfant Jésus qui, debout sur les genoux de sa sainte Mère, le bénit. Les deux tableaux de Boticelli se trouvent dans la galerie des Ufizzi et dans celle du palais Pitti, à Florence. Dans l'un et l'autre de ces tableaux, le jeune Saint semble l'un des Anges qui viennent adorer le divin Fils de Marie; seulement, il n'a pas leurs ailes, et, au palais Pitti, on le reconnaît de plus à sa tunique de peau et à sa croix; la comparaison des deux

tableaux aide ensuite aux Ufizzi à le faire distinguer des esprits purement célestes. Dans ce dernier tableau, il tient d'une main le livre sur lequel la sainte Vierge écrit le *Magnificat*, et de l'autre l'encrier où elle trempe sa plume. Circonstance d'une familiarité singulière, dans une production si élevée par l'expression des sentiments pieux.

L'idée d'attribuer au petit saint Jean quelque chose du rôle des Anges, paraît aussi n'avoir pas été étrangère à une précieuse figure où, selon la tradition, Jean Santi avait reproduit les traits de son jeune fils Raphaël, et où les ailes de l'Archange se trouvent associées, cette fois, à la croix du Précurseur [1].

Parmi les œuvres du même temps, remarquables par une égale fraîcheur d'idées, on reposera encore la vue avec bonheur sur le groupe donné comme du Piuturicchio et gravé par la société de Dusseldorf, où l'Enfant Jésus et son jeune compagnon sont représentés cheminant ensemble comme deux tendres amis.

Tous ces tableaux sont italiens; il est à croire, en effet, que c'est de l'Italie que vient le mode de représentation dont ils offrent les plus anciens exemples. Il serait curieux de savoir si l'usage de faire figurer, chez nous, dans les processions, des enfants qui remplissent le rôle du petit saint Jean, en dérive, ou si plutôt il ne lui serait pas antérieur. Il est possible, d'ailleurs, que cet usage n'ait aucune corrélation avec l'idée de donner un jeune compagnon à l'enfance de Jésus, et qu'il repose sur le fondement plus solidement historique de la vie sainte que le Précurseur mena dans le désert dès ses plus tendres années.

VI.

VIE DE SAINT JEAN-BAPTISTE.

Il est assez ordinaire que les séries de sujets historiques destinées à mettre en tableau la vie du saint Précurseur, commencent par l'annonce de sa naissance faite à Zacharie, son père. Cette apparition de l'archange Gabriel a été représentée, dès le v[e] siècle, — avec cette particularité que l'ambassadeur céleste est accompagné d'un autre ange, — dans les mosaïques de l'arc triomphal, à Sainte-Marie-Majeure, en tête de plusieurs scènes se rapportant, en l'honneur de Marie, à l'enfance du Sauveur. Elle

[1] Rosini, *Storia della Pitt. ital.*, T. III, p. 132. — Ce tableau a aussi été publié par la *Société d'Arundel*.

figure en tête des petits sujets qui encadrent le tableau de Sainte-Pétronille de Sienne, réputé du XIIe siècle. André de Pise, au XIVe siècle, dans les bas-reliefs de la plus ancienne des portes du baptistère de Florence ; André Sacchi, au XVIIe siècle, dans les fresques de celui de Saint-Jean-de-Latran, ont aussi débuté par cette scène ; et la même marche est prescrite par le *Guide de la Peinture* du mont Athos [1].

La scène qui doit suivre alors naturellement est celle de la *Visitation ;* cependant le *Guide* l'omet, et André de Pise la fait précéder d'une autre où Zacharie, devenu muet, fait connaître sa situation à un groupe de gens émerveillés. D'après le P. della Valle, le tableau de Sienne l'aurait placée à la suite de la naissance de saint Jean, qu'elle devrait précéder ; et cela, par un motif d'agencement, qui semblerait se rapporter à la pensée toute neuve de la visite rendue, dans la scène suivante, par sainte Élisabeth à la sainte Vierge.

C'est par la *Naissance du Précurseur* que débutent les artistes plus limités par l'espace. Généralement, sainte Élisabeth alors est représentée couchée, et l'enfant déjà entre les mains de femmes occupées à lui donner les premiers soins. Le *Guide de la Peinture* prescrit de représenter simultanément Zacharie écrivant le nom de son fils ; il est mieux et plus usité de faire une composition séparée de la scène de l'*Imposition du nom*, où Zacharie doit retrouver la parole et entonner le cantique *Benedictus.*

Ayant à la représenter, dans un petit tableau qui se trouve maintenant aux Ufizzi de Florence, le Beato Angelico s'est conformé à l'usage presque général, et il a choisi le moment où Zacharie écrit le nom du nouveau-né. C'est une scène de famille, qui se distingue, chez lui, par une expression de joie douce, pure et vraie, dans le groupe de jeunes femmes qui présentent le tendre enfant à l'heureux vieillard. Parmi les miniatures de l'évangéliaire grec de la Bibliothèque nationale (n° 74), il y en a une qui nous a frappé par l'attitude de sainte Élisabeth : elle n'est plus couchée, mais debout devant son mari, et lui présentant elle-même le fils dont la haute destinée est ainsi plus vivement en relief. Cette pensée eût été plus accentuée encore, si on voyait Zacharie élever la tête, saisi d'inspiration au moment où sa langue se délie pour prononcer le sublime cantique. Telle paraîtrait, en effet, avoir été l'intention d'André Sacchi : en ce point, il aurait fait mieux que ses devanciers, dans l'ordre même des idées où l'on ne peut guère leur refuser une supériorité sur les modernes.

Il ne conserve pas cet avantage dans le compartiment suivant, où il a

1. *Guide de la Peinture*, p. 356.

représenté d'une manière assez vulgaire la *Bénédiction* que le pieux enfant reçoit de ses parents, avant de partir pour le désert. Ce *Départ* a été lui-même, au contraire, le sujet d'un grand nombre de compositions pleines de charme et de poésie.

D'après diverses légendes, la première retraite de saint Jean dans le désert aurait eu pour objet de le soustraire au massacre des Innocents, et il y aurait été emporté par sainte Élisabeth; le *Guide de la Peinture* veut qu'on la montre, dans cette circonstance, poursuivie par un soldat armé, auquel elle a le bonheur d'échapper. M. Didron ajoute en note que ce sujet est fréquemment reproduit chez nous, et il fait observer qu'on le voit notamment sculpté en ivoire sur le magnifique triptyque du XIIIe siècle, venant de Poissy, mais d'origine italienne, qui est aujourd'hui l'un des plus précieux joyaux du musée du Louvre [1].

Plus anciennement, on aimait de préférence à rendre ces paroles de l'Évangile : *Ductus est in deserto*, en représentant le saint enfant emmené par un Ange : tel est le sujet correspondant au texte dans l'évangéliaire grec de la Bibliothèque nationale (fol. 107 v°). On le retrouve également sur un diptyque en argent du baptistère de Florence, publié dans Gori [2] et dans l'encadrement du tableau de Sainte-Pétronille de Sienne [3]; sur ce dernier monument, le jeune Précurseur, au lieu d'être tenu par la main de l'Ange, est porté sur l'une de ses épaules. Sur la porte du baptistère de Florence, André de Pise l'a représenté s'acheminant seul vers la solitude où il va passer sa vie.

Lorsque, aux approches des temps modernes, l'imitation des affections naturelles prit plus de développement dans l'art, on s'attacha plus volontiers aux *Adieux* du jeune Saint à sa famille. On les voit représentés sur le devant d'autel en argent du baptistère de Florence, œuvre du XVe siècle [4]; vers le même temps, Filippo Lippi, ayant à exposer la vie de saint Jean-Baptiste dans les fresques qu'il peignit à Prato, en fit le sujet de l'une de ses plus charmantes compositions [5]. Il nous souvient aussi, quoique confusément, d'avoir été agréablement impressionné par un tableau du Garafolo, sur le même sujet. Chez André del Sarto, nous retrouvons le choix du moment où saint Jean reçoit la dernière bénédiction de son père. Dans tous ces derniers tableaux, le jeune Saint approche de l'adolescence; il n'est pas à notre connaissance qu'il eût été représenté comme ayant déjà atteint la plénitude de la jeunesse, dans aucune série

1. Voir encore à ce sujet Rohault de Fleury, *les Evangiles*, pl. XXIX.
2. *Thes. vet. dypt.*, T. III, p. 352.
3. *Lettere Senesi*, T. I, p. 214.
4. Labarte, *Hist. des Arts industriels*, T. I, pl. LX.
5. Rosini, *Stor. della Pitt. ital*, T. III, p. 9.

historique, mais il l'a été dans des tableaux faits pour demeurer isolés : ceux de Raphaël aux Uffizi de Florence, d'Annibal Carrache au *British museum*, du Guerchin dans la galerie de Vienne [1], un autre du Guide dont nous avons également la gravure sous les yeux, témoignent du goût que l'on prit, au XVIe siècle, pour ces représentations, choisies alors, on ne peut en douter, comme une occasion pour peindre un beau jeune homme.

Les séries de compositions conçues dans un esprit iconographique plus sérieux, se poursuivent d'ordinaire de telle sorte que l'on passe sans intermédiaire, de la scène qui rappelle le départ pour le désert, à celle où saint Jean commence le cours de ses prédications ; mais ce n'est pas sans exceptions. Les miniatures de notre évangéliaire grec le représentent au milieu de ce désert même, se préparant à sa mission, et le tableau de Sainte-Pétronille de Sienne, se soutenant dans le caractère d'originalité qui lui est particulier, fait précéder la scène de la prédication d'une apparition du Sauveur à celui qui va bientôt lui préparer les voies.

La *Prédication de saint Jean-Baptiste* a été l'objet de fréquentes représentations, qui, plus ou moins dignes de remarque sous le rapport de l'agencement pittoresque, offrent, au point de vue de l'iconographie, peu de matière à l'observation. Il est dans l'ordre que cette prédication se passe en pleine campagne; cependant, par une singularité exceptionnelle, dans les peintures du XVe siècle, grossières mais curieuses, qui recouvrent en entier les murs et les voûtes de l'église de Gazaux, près de Bagnères-de-Luchon, dans les Pyrénées, saint Jean-Baptiste est monté dans une chaire : l'artiste eût craint autrement de ne pas assez dire qu'il s'agit d'une prédication [2]. Sur les fonts de Liége, publiés dans les *Annales archéologiques* [3], le texte du discours de l'orateur est rapporté en ces termes : *Facite ergo dignos fructus pœnitentiæ.* La porte du baptistère de Pise offre deux prédications, la première adressée aux Pharisiens pour les confondre, la seconde à la masse du peuple pour l'attirer dans la voie du salut. Sur le même monument, saint Jean baptise les Juifs pénitents, avant de baptiser son divin Maître. Ces deux scènes de *Baptême* ont été d'ailleurs fréquemment répétées ; elles s'observent notamment dans les miniatures de notre évangéliaire grec, et sur les fonts de Liége, où, dans la première, l'on attribue ces mots à saint Jean : *Ego vos baptizo in aqua, veniet autem fortior me post me.*

1. Réveil, *Musée religieux*, pl. 117, 118.

2. *Etude sur les fresques de Gazaux de Larboust*, par M. le chevalier A. du Mége, in-4°, 1852.

3. T. V, p. 28.

La mission, le caractère, le nom même de saint Jean-Baptiste se résument et s'affirment de la manière la plus parfaite, au moment où il a l'insigne honneur de baptiser le Fils de Dieu. L'œuvre de la préparation s'achève en ce moment, la manifestation reçoit son complément par la voix divine : jusque-là le Précurseur s'était accru, maintenant il devait diminuer, disait-il; mais cette diminution n'est que proportionnelle à la grandeur de Jésus qui, s'élevant au-dessus de l'humanité entière, met le sceau à l'élévation de celui au ministère duquel il veut recourir. Cet acte capital de la vie de saint Jean est celui qui tient aussi le plus de place dans son iconographie : sur trois monuments où il figure, on en trouve au moins un qui le représente baptisant Notre-Seigneur. La proportion devient plus forte à mesure que l'on remonte vers les temps primitifs, et c'est la représentation de ce mystère qui motive la première apparition de saint Jean-Baptiste dans l'art chrétien.

L'iconographie du *Baptême de Notre-Seigneur Jésus-Christ* ayant trouvé place dans notre quatrième partie, nous n'en dirons rien de plus en ce moment; et poursuivant, dans l'histoire du saint Précurseur, la recherche des faits qui ont reçu la consécration de l'art, nous arrivons immédiatement aux circonstances qui précèdent sa mort. André de Pise, dans ses bas-reliefs, en a groupé quatre avant d'arriver à la fille d'Hérodiade : *saint Jean devant Hérode*, lui reprochant son incontinence; *saint Jean conduit en prison; saint Jean dans sa prison*, et *saint Jean*, au sein de cette prison, *rendant un nouveau témoignage* au Fils de Dieu. La première et la troisième de ces circonstances avaient été, plus anciennement, mises en lumière par l'auteur du triptyque en argent du même baptistère; on les retrouve également sur le devant d'autel, aussi en argent, dont ce baptistère fut enrichi au XVe siècle. Le tableau de Sainte-Pétronille de Sienne consacre une composition au *Message de saint Jean* à Jésus-Christ, lorsqu'il lui fit demander : *Tu es qui venturus est, etc.* [1] ?

Le *Festin d'Hérode* a plus généralement fixé l'attention des artistes; il figure dans les quatre monuments qui précèdent; chez nous, ce sujet paraît avoir pris une vogue particulière du XIIIe au XVe siècle. La faveur dont jouissaient alors les jongleurs, a fait supposer que la danse capable d'exercer sur Hérode une si déplorable fascination, fut une danse d'acrobate : en conséquence, c'est sur ses mains et la tête en bas que danse la jeune fille. Nous citerons, au contraire, un tableau de Thadée Gaddi, maintenant au musée du Louvre, où la fille d'Hérodiade est représentée une lyre à la main, et où un violon l'accompagne.

1. Matth., XI, 3. — D'Agincourt fait observer, dans une note manuscrite, que ce sujet manque dans l'estampe gravée pour Chigi.

Dans ce même tableau, accumulant des faits qui se sont succédé, le peintre a aussi représenté la tête de saint Jean, déjà coupée et portée dans un plat par un serviteur, comme un mets du festin. Il en est de même sur le diptyque en argent du baptistère de Florence, où le plat chargé de la tête est suspendu comme un emblème au-dessus de la danseuse. Sur la porte du même baptistère, où il avait, au contraire, à remplir de nombreux compartiments, André de Pise, au lieu de resserrer les sujets, a continué de les diviser; la décapitation, la tête présentée à la table d'Hérode, puis offerte par la fille à la mère, forment autant de scènes distinctes.

On sait que la *Décapitation* a été spécialement un sujet habituel de tableau pour les peintres modernes, et que beaucoup d'entre eux ont aimé à jouer, en quelque sorte, avec la situation de cette jeune fille, recevant, avant l'âge des fortes haines, un présent que la vengeance d'une femme consommée dans le crime pouvait seule demander.

Les artistes du moyen âge s'élèveront par d'autres côtés, mais il leur allait peu de saisir et de rendre dans leur vivacité ou leur profondeur les mauvaises passions, et dans les bas-reliefs de la porte du baptistère de Florence, la mère comme la fille semblent dans la plus naïve quiétude. Cette série historique, la plus complète de celles qu'il nous a été donné d'étudier, se termine par la *Sépulture* du Saint, à laquelle deux panneaux sont consacrés : sur l'un, son corps est emporté par ses disciples ; sur l'autre, il est déposé dans la tombe. Le tableau, nous dirions plutôt le poëme de Sienne, nous laisse sur de plus fortes pensées ; dans l'avant-dernière scène, qui suit immédiatement celle de la décapitation, on voit un disciple du Saint qui porte à Jésus et à Marie la nouvelle de la mort de son maître. Notre-Seigneur, assis sur un lieu plus éminent, porte sur la tête une couronne impériale ; la douleur et le trouble du disciple se font vivement sentir, l'émotion de la Vierge se reconnaît, mais Jésus se montre supérieur à toute impression de ce genre ; il semble livré à de hautes réflexions [1].

La scène finale représente l'*Entrée* du Saint *dans les limbes :* à la porte de ce séjour de douce attente, on en lit le nom : *limbus*. Saint Jean se présente à cette porte, les Patriarches l'y reçoivent avec anxiété, et il leur montre une tablette sur laquelle sont écrites ces paroles : *Vidi Redemptorem !...*

1. *Lettere Senesi*, T. I, p. 215.

VII.

SAINT JEAN-BAPTISTE MIS EN REGARD DE LA TRÈS-SAINTE VIERGE.

Lorsque saint Jean-Baptiste est élevé dans la gloire hors des conditions de cette vie, la place assignée est à côté du Christ à gauche, la sainte Vierge occupant la droite. Les deux premières places auprès du Christ sont, il est vrai, plus souvent encore occupées par saint Pierre et saint Paul : mais il faut comprendre qu'il s'agit alors principalement de représenter l'Église et son gouvernement dans sa durée terrestre; dans ces cas-là, la sainte Vierge et le saint Précurseur, si on ne les voit pas, n'en conservent pas moins, dans les régions invisibles, leur rang supérieur : pensée explicitement rendue dans un certain nombre de monuments d'un développement plus complet, où ils apparaissent en réalité au-dessus des deux Apôtres. Ce n'est cependant pas la seule combinaison où l'on ait tenté d'associer, dans un même tableau, les prérogatives de saint Jean-Baptiste avec celles des princes de l'Église : dans l'antique mosaïque de l'oratoire de Saint-Venance, attenant à Saint-Jean-de-Latran, on se rappellera que, le Christ et les Anges occupant seuls la ligne supérieure de la composition, la sainte Vierge prend le milieu de la rangée inférieure, entre saint Pierre et saint Paul, — saint Pierre à gauche, saint Paul à droite—et saint Jean-Baptiste ne vient qu'après, du côté de saint Pierre, en regard de saint Jean l'Evangéliste [1]. Il faut considérer que, dans cette occasion, les apôtres saint Pierre et saint Paul, représentant l'Eglise de la manière la plus complète par leur association avec la sainte Vierge, dont l'attitude d'orante avait une valeur spéciale à cet effet, la place d'honneur était ensuite à côté de saint Pierre, précisément parce que son caractère de chef de l'Église le suit partout, quel que soit le côté où des raisons diverses le puissent amener; et vu la disposition des personnages, la place occupée par Marie ne permettant pas d'en trouver de correspondante, il n'en était point de disponible au-dessus de celle qui a été assignée au saint Précurseur; il est considéré là, d'ailleurs, comme patron particulier plutôt qu'eu égard à ses prérogatives générales.

Saint Jean-Baptiste est, en titre, premier acolyte du Christ, s'il est permis de parler ainsi; mais, pour qu'il en exerce les fonctions, il faut

1. Ciampini, *Vet. mon.*, T. II, pl. XXXI, VIIe siècle.

que Marie soit aussi appelée à les remplir, car la raison de lui assigner ce poste, c'est qu'il est le seul qui doive être mis iconographiquement en pendant de la Mère de Dieu, si l'on en excepte le pied de la Croix, où saint Jean l'Évangéliste est associé à Marie, comme le fils à sa mère, et comme le chrétien racheté à la coopératrice de la Rédemption.

Il existe, dans les hautes époques de l'art chrétien, une telle corrélation entre l'idée du Christ triomphant dans l'éclat d'une gloire impassible, et sa victoire remportée par la Croix, qu'il peut y avoir incertitude quelquefois sur la question de savoir lequel des deux saints Jean on a représenté avec la sainte Vierge, de chaque côté de cet instrument du salut. Sur la croix de Théodelinde et autres analogues (T. II, pl. XVIII), il n'est pas douteux que ce soit saint Jean l'Evangéliste qui occupe le médaillon placé sur la branche gauche ; ces mots : « Voici votre fils, voici votre mère », l'attestent visiblement. D'un autre côté, il est non moins certain que, sur la tablette en ivoire de Cortone (Xe siècle), destinée à former le couvercle d'un reliquaire de la Vraie Croix, dans les cantons supérieurs de la croix ornée du rinceau qui occupe le centre de la tablette, saint Jean-Baptiste, désigné par son nom Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟϹ, est mis en regard de la sainte Vierge, tandis que saint Jean l'Evangéliste, Ο ΘΕΟΛΟΓΟϹ, est opposé à saint Etienne, dans les cantons inférieurs[1]. Cette observation, la maturité de l'âge attribuée au personnage qui fait pendant à la sainte Vierge, sur la croix de Velletri (T. II, pl. XVI, fig. 3), nous avaient fait supposer que ce personnage pouvait représenter saint Jean-Baptiste, bien que, sur ce monument, Notre-Seigneur apparaisse crucifié. C'est alors que nos observations se sont portées sur la croix également émaillée du musée du Vatican, que nous avons publiée (T. II, pl. XVI, fig. 1, 2). Là, le personnage en question est désigné par son nom ; mais ce nom, abrégé et en caractères mal formés, est difficile à lire, et n'ayant pu d'abord réussir à le bien déchiffrer, nous nous étions laissé aller à l'opinion courante, accoutumée à voir saint Jean l'Evangéliste en regard de la sainte Vierge, toutes les fois qu'il s'agit du mystère de la croix. Nous en étions là, quand M. Hallez a relevé notre première supposition, en s'appuyant d'une étude paléographique sur l'inscription même qu'il s'agissait d'interpréter. Il a ainsi provoqué de notre part de nouvelles observations, et nous sommes resté convaincu que l'on devait lire sur notre croix les premières lettres du mot ΠΡΟΔΡΟΜΟϹ, assemblées comme elles le sont dans un grand nombre d'inscriptions[2], de telle sorte que la panse du Ρ surmonte le Π. D'ailleurs, sur cette croix, le type de figure et le mouvement du bras

1. Gori, *Thes. vet. dipt.*, T. III, pl. XVIII.

2. Voir pl X, fig. 4, l'exemple donné par l'ivoire même de Cortone; fig. 5, celui qui est

reviennent, aussi bien que le comporte le laisser-aller des linéaments, aux images de saint Jean-Baptiste, auxquelles se rapportent ces inscriptions. Paciaudi en donne aussi un exemple [1] d'après un marbre gravé de la basilique de Saint-Marc, à Venise. Maintenant, de ce fait que saint Jean-Baptiste est représenté sur la croix du Vatican, où Notre-Seigneur apparaît triomphant et en buste, pourra-t-on conclure qu'il faut aussi le reconnaître sur la croix de Velletri, où le Sauveur est crucifié? Malgré l'analogie qui existe entre ces deux petits monuments, les différences sont, indépendamment même de celle-ci, assez grandes pour qu'il soit permis de douter. Non-seulement, ici, on n'est plus aidé par aucune inscription, mais on ne l'est pas non plus par les gestes du personnage, ses bras n'étant pas représentés. Son type non plus n'est pas sensiblement le même que dans les monuments pris pour termes de comparaison, et son âge mûr, d'où nous était venue la première idée d'une substitution du saint Précurseur au saint Evangéliste, a été quelquefois attribué à celui-ci : nous nous en sommes assuré depuis. Nous nous abstiendrons donc de rien conclure, quant à la croix de Velletri, nous contentant des conclusions auxquelles nous croyons être arrivé avec presque certitude, quant à la croix émaillée du Vatican. Elles suffisent pour montrer que saint Jean-Baptiste a pu être représenté en regard de la sainte Vierge, même sur la croix.

Hors de la présence de la Croix figurée expressément comme objet principal de la composition, il ne devrait plus y avoir d'incertitude, et si la sainte Vierge apparaît d'un côté de Notre-Seigneur Jésus-Christ, il semblerait que l'on dût toujours reconnaître de l'autre le saint Précurseur : nous allons voir encore avec plus de précision, cependant, que cette règle a pu elle-même souffrir des exceptions. Il semblerait aussi que la sainte Vierge devrait toujours occuper la droite, et saint Jean la gauche, et nous avons vu toute une série de monuments où l'ordre est interverti : c'est une anomalie sur laquelle nous ne reviendrons pas.

Le sujet de tous les monuments dont il s'agit, est une représentation abrégée de la cour céleste ; la même pensée est plus développée sur la dalmatique impériale du trésor de Saint-Pierre à Rome, où la sainte Vierge a repris sa place à droite [2], et de même sur le triptyque publié par d'Agin-

fourni par le triptyque de la bibliothèque de la Minerve à Rome. On peut voir aussi les caractères analogues donnés par Paciaudi (*De Cultu S. Johannis Baptistæ*), p. 1, 182, 189. En regard de ces figures, nous donnons, fig. 6, les caractères tracés sur la croix du Vatican, d'après la photographie, avec plus de précision, s'il est possible, que précédemment.

1. Paciaudi, op. cit., p. 1.

2 *Ann. arch.*, T. I, p. 152.

court [1], qui offre une composition analogue. Sur l'une et l'autre, la Mère de Dieu et le saint Précurseur, d'une taille supérieure à celle des autres Saints qui s'échelonnent par groupes au-dessous d'eux, sont plus immédiatement rapprochés du Sauveur, tandis que les chœurs angéliques s'étendent dans les régions supérieures.

Sur le retable du XII[e] siècle, conservé au musée épiscopal de Munster [2], dans les mosaïques du XIII[e] siècle de l'abside de Saint-Jean-de-Latran, de la façade de Sainte-Marie-Majeure [3], saint Jean-Baptiste figure à côté du trône où siége le Christ, ou de sa croix triomphante, toujours en regard de la sainte Vierge, et aussi toujours désormais à gauche; il en était de même sur l'ancienne façade de Saint-Paul-hors-les-Murs.

Dans la mosaïque absidale de Sainte-Marie-Majeure, la sainte Vierge, partageant le trône de son divin Fils, où elle est couronnée par lui, saint Jean-Baptiste conserve cependant sa position en première ligne à gauche, suivi de saint Jean l'Evangéliste, tandis que saint Pierre et saint Paul occupent à droite les positions correspondantes : dans cette occasion, il paraîtrait donc plutôt déchoir que monter, et ne figurer là que pour satisfaire une dévotion qui serait dirigée vers lui personnellement. D'ailleurs, ce genre de composition où l'objet direct est de célébrer le triomphe du Christ, de sa Croix, de son Eglise et de sa très-sainte Mère, toujours habituel chez les Grecs, va devenir rare parmi nous, et c'est dans la scène semi-légendaire du *Jugement dernier*, que saint Jean-Baptiste reprend principalement le rôle qu'il a l'honneur de partager avec la Mère de Dieu.

Nous avons fait observer, cependant, que cette position lui était disputée par saint Jean l'Evangéliste. Cette observation s'applique spécialement au *Jugement dernier*, représenté dans les tympans de nos églises, où le disciple bien-aimé se fait reconnaître à sa figure jeune et imberbe : nous l'avons spécialement constaté aux portails des cathédrales de Paris, de Poitiers (T. I, pl. VIII), de l'église de Saint-Seurin, à Bordeaux.

Hors de la scène du *Jugement dernier*, il est certain, d'ailleurs, que la substitution de saint Jean l'Evangéliste à saint Jean-Baptiste, à côté du Christ dans la gloire, a été faite quelquefois dans des termes qui ne laissent aucun doute sur la réalité du fait : l'Église romane de Mozac, en Auvergne, en offre, paraît-il, un exemple; et il en est un autre donné par la mosaïque absidale de la cathédrale de Spolette, qui, avec le nom de *Solstemus*, porte le millésime de 1207 [4]. Un tableau de Hubert Van

1. D'Agincourt, T. V, *Peinture*, pl. CXI.
2. *Ann. arch.*, T. XVII, p. 180. — Caumont, *Abécéd.*
3. *Chiese di Roma*, T. III, pl. VIII, XLIII.
4. Rosini, *Stor. della Pitt. ital.*, édit. in-fol., pl. K.

Eyck en fournit, au xve siècle, un troisième exemple [1]. Dans tous ces monuments, le nom de Jean qui se lit sur les deux premiers, la figure imberbe du personnage, debout ou assis à gauche du Christ, et le livre placé dans ses mains, ne permettent d'appliquer ces indications réunies à aucun autre que saint Jean l'Evangéliste.

Revenant aux représentations du Jugement, nous observons que ce genre de substitution ne s'y rencontre guère que dans les sculptures de nos églises. Voyez, au contraire, les vitraux de Bourges [2], au cœur du moyen âge, les *Heures* de Simon Vostre (voir notre T. IV, p. 491), les peintures murales de Gazaux (Hautes-Pyrénées) [3], celles de Saint-Mesme, à Chinon [4]: saint Jean-Baptiste, à la gauche du Souverain Juge, est caractérisé d'une manière non équivoque.

En Italie, au xive siècle, le saint Précurseur ne figure pas dans le plus célèbre des *Jugements derniers,* celui du *Campo Santo,* à Pise (voir notre T. IV, pl. xxviii), par la raison que, la sainte Vierge étant mise sur la même ligne que son divin Fils, dans une auréole semblable à la sienne, il n'y a pas de place qui lui corresponde du côté opposé. Mais nous retrouvons saint Jean-Baptiste, dans le *Jugement dernier* du manuscrit italien de la Bibliothèque nationale (112), auquel nous avons eu souvent recours, et dont les miniatures, pour l'époque et pour le style , nous ont paru beaucoup se rapprocher d'Orcagna ; nous le retrouvons aussi dans les *Jugements derniers* du Beato Angelico.

Ces considérations nous amènent jusqu'au temps de Raphaël et à la *Dispute du Saint-Sacrement*, où saint Jean-Baptiste est en pleine possession de son rôle prééminent : placé, avec la sainte Vierge, dans le contour même de l'auréole formée de Chérubins qui entoure le Fils de Dieu, bien au-dessus de tous les autres Saints qui, saint Pierre et saint Paul en tête, représentent ensuite la cour céleste, tandis que Marie, là-haut, intercède toujours, il rend au Sauveur un éternel témoignage.

1. Forster, *Peinture*, T. II, p. 40.
2. Cahier et Martin. *Vitraux de Bourges.*
3. De Mége, *Fresques de Gazaux*, pl. ii.
4. *Extrait des Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, 1855, par le comte Louis de Galembert.

VIII.

IMAGES DE SAINT JEAN-BAPTISTE, COMME PATRON PARTICULIER.

Le culte de saint Jean-Baptiste a occupé un rang supérieur dans l'estime des fidèles, dès les premiers siècles de l'Église : on le voit par les basiliques que lui dédia Constantin. On n'est pas certain qu'il ait mis immédiatement sous son invocation celle de Latran, tout en la dédiant principalement sous le nom du Sauveur lui-même [1]. Paciaudi croit à cette association primitive ; mais d'autres auteurs, tels que Ciampini, Crescimbeni [2], soutiennent qu'il n'y eut d'abord de dédié à saint Jean que le baptistère voisin de la basilique. Quoi qu'il en soit, la basilique principale ne tarda pas à porter elle-même le nom de Saint-Jean ; elle l'avait reçu dès le temps de saint Grégoire le Grand probablement, et Paciaudi cite, d'après Crescimbeni lui-même, cette antique oraison : *Omnipotens æterne Deus qui hanc sacratissimam Constantinianam basilicam in tuo, et Beati Johanni Baptistæ nomine dedicatam cunctarum urbis et orbis Ecclesiarum decorare voluisti primatu, concede, quæsumus et ejusdem meritis et precibus ad te Salvatorem nostrum pervenire possimus, per, etc.* « Dieu éternel et tout-puissant, qui avez voulu que cette très-sainte basilique constantinienne, « dédiée sous votre nom et celui du Bienheureux Jean-Baptiste, fût honorée de la primauté sur toutes les églises de cette ville et du monde, « accordez-nous, nous vous en supplions, par les mérites et les prières de « ce grand saint, de parvenir jusqu'à vous, notre Sauveur, etc. » Il paraît aussi que, dans l'ancienne mosaïque absidale, avant qu'elle n'eût été refaite au XIIIe siècle, on lisait ces mots :

ECCLESIAE HIC SEDEM CONSTRVXIT PRIMVS IN ORBEM
SALVATORI DEO QVI CVNCTA SALVBRITER EGIT
CVSTODEMQVE LOCI PANDIT TE SANCTE JOHANNES.

Ils affirment la primauté de la basilique, sa dédicace au Dieu Sauveur, et son patronage confié à saint Jean.

Constantin éleva aussi, à la sollicitation de saint Sylvestre, une basilique à Ostie, sous l'invocation des apôtres saint Pierre et saint Paul et de saint-

1. Paciaudi, *De Cultu S. Johannis Bapt.*, p. 11.
2. Ciampini, *De Sac. ædif. a Constant. Const.*, p. 11. — Crescimbeni, *Stato delle Beat. Chiesa Lat.*, p. 158.

Jean-Baptiste, et une autre à Albano, sous celle de ce dernier seulement. Le *Liber pontificalis* l'atteste [1], et il est de tradition qu'une autre basilique avait été élevée à Naples, par Constantin, sous la même invocation. Florence, de toutes les cités celle où le patronage du saint Précurseur a été le plus en honneur, fait remonter aussi jusqu'à cette époque primitive la première église qui lui aurait été consacrée dans son sein; Milan a la même prétention. Un peu plus tard, la pieuse reine Théodelinde dédia à saint Jean-Baptiste l'église de Monza, le lieu de sa résidence royale. Nous ne poursuivrons pas cette énumération, qui nous conduirait bien loin. Les cités qui se glorifient d'un semblable patronage, sont portées à une quarantaine par le P. Cahier. Mais nous le répétons, aucune d'elles ne l'a mis plus en relief que Florence, et l'effigie de saint Jean-Baptiste tracée sur ses florins, a parcouru le monde entier.

A Saint-Jean-de-Latran, dans la mosaïque absidale, la place d'honneur assignée au saint Précuseur, comme patron principal, ne pouvait être le milieu de la composition : la pensée générale de cette composition s'y opposait. Ce milieu est occupé par la Croix, et, au-dessus, par cette tête du Sauveur lui-même à laquelle la tradition attribue une origine miraculeuse ; la sainte Vierge est placée ensuite à droite ; saint Jean-Baptiste, en venant de l'autre côté le premier à gauche, suivi de saint Jean l'Évangéliste, qui en est arrivé à partager avec lui l'honneur du patronage de la vénérable basilique, occupe la position la plus élevée qui fût disponible en sa faveur. De plus, comme le Baptême de Notre-Seigneur est représenté dans le médaillon tracé sur la croix centrale, à l'entre-croisement de ses branches, le saint Précurseur y figure encore dans l'accomplissement de son sublime ministère. A Monza, c'est en représentant ce même mystère dans le tympan de la porte principale, qu'on l'a surtout glorifié. A Florence, si l'on a tant fait pour l'ornement du baptistère, c'est qu'on voulait honorer par là le glorieux patron de la cité ; et de cette pensée est venu le soin apporté à l'exécution de ses portes de bronze, et le choix des artistes qui en ont fait les chefs-d'œuvre du genre. On se souviendra que la plus ancienne porte, celle d'André de Pise, est consacrée spécialement à saint Jean-Baptiste, dont elle représente la vie dans le plus grand nombre de ses panneaux : de sorte que, si l'on y voit aussi représentées les vertus chrétiennes, il semble que l'on soit surtout invité à l'entendre de ces vertus, en tant qu'elles ont été propres au saint patron et que nous sommes invités à les pratiquer à son exemple.

Nous avons déjà dit un mot des florins [2] et de l'effigie de saint Jean-

1. *Liber Pont. in S. Silvest.*

2. Le nom de *florins* paraît venir de la fleur de lis, armes de Florence, qui figure au revers de ces monnaies.

Baptiste qu'ils portaient ; la faveur dont ils jouissaient fit qu'on en adopta les types ailleurs que dans leur ville originaire : tels sont ceux qui furent émis par le pape Jean XXII. Villani l'accuse d'avoir substitué sa propre effigie à celle du saint Précurseur; mais rien n'est plus faux; seulement, à côté de la tête du Saint, on voit ici une petite tiare, sur un autre exemple, une mitre, et au revers on lit : SANCTVS PETRVS. C'était pour le Pape une manière de signer son œuvre et d'en prendre la responsabilité, qui exclut toute pensée de fraude. On remarquera d'ailleurs que, sur ces monnaies, à l'exemple de celles qui étaient frappées à Florence même, la croix de saint Jean-Baptiste, au lieu de sa forme rustique, prend une apparence de sceptre. Le saint Précurseur apparaît comme le prince de la cité, nous pourrions dire aussi comme le pontife, car il lève la main comme pour bénir. Cette pensée est mieux accusée sur un florin frappé à Florence même et publié par Mme Jameson, où saint Jean-Baptiste, représenté seulement en buste, fait le geste de la bénédiction grecque. On se rappellera que, dans le tableau du XIIe siècle que possède la galerie de Sienne, et que nous avons décrit, l'image du saint Précurseur, qui en occupe le centre, porte la couronne impériale.

Parmi les monnaies frappées à l'effigie de saint Jean-Baptiste, il en est d'autres très-remarquables : celles, par exemple, des grands maîtres de l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem, tandis qu'ils résidaient à Rhodes. La plus ancienne dont Paciaudi dit avoir eu connaissance, était de Déodat de Gozon (1346-1353) ; elle représentait saint Jean-Baptiste remettant l'étendard de l'Ordre entre les mains du grand maître, agenouillé à ses pieds. Ce type était conçu à l'imitation des ducats de Venise, usités au moins depuis Jean Dandolo (1280-1289), où saint Marc remet de la même manière un étendard au doge [1]. Plus tard, sous les grands maîtres Pierre d'Aubusson, Emeri d'Amboise, Fabrice Carette et Philippe Villiers de l'Isle-d'Adam (de 1476 à 1523), les ducats frappés à Rhodes imitèrent encore de plus près ceux de Venise : le Saint qui donne l'étendard est revêtu de la tunique et du pallium, identiquement comme saint Marc, et le personnage agenouillé qui reçoit cet insigne est couronné de la couronne dogale; cependant la légende porte d'un côté S. JOHANN.. , de l'autre F. PETRVS D'AVBVSSON ; F. MERICVS DA ; F. FABRICIVS DCR ; F. PHILIPPVS. Au revers, l'image de Notre-Seigneur est reproduite, avec la même légende que sur les ducats de Venise. A Malte, Jean de la Valette et les grands maîtres qui le suivirent, revinrent à l'ancienne forme : saint Jean-Baptiste, remettant l'étendard, reparut avec un type qui lui fut propre, sur des monnaies d'un plus grand module, qu'ils ne songeaient plus

1. Nous en donnons un exemple ci-après.

à donner comme une reproduction des ducats de Venise. A Rhodes même, dans le cours de la période où avait eu lieu cette sorte d'assimilation, les chevaliers de Saint-Jean de Jérusalem faisaient figurer saint Jean sur leurs monnaies de bronze, dans de tout autres conditions. Ainsi Paciaudi, auquel nous empruntons tous ces détails, en a publié deux : l'une de Barthélemy Orsini (1463-1472), l'autre de Pierre d'Aubusson. Sur la première, saint Jean-Baptiste, représenté seulement jusqu'à la hauteur des genoux, vêtu de la tunique longue en peau brute, tient, avec le divin Agneau, l'étendard destiné au grand maître, qui est agenouillé, non plus devant lui, mais au revers, et non plus avec la couronne dogale, mais tête nue. Sur la seconde, d'un module beaucoup plus petit, le Saint est en pied, vêtu comme sur la précédente, et tenant seulement une croix ; au revers, le champ porte seulement une croix [1].

Saint Jean-Baptiste est représenté avec saint Hilaire, sur diverses monnaies de bronze frappées à Parme, soit au nom de l'Église romaine, pendant la vacance du Saint-Siége entre la mort de Léon X et la promotion d'Adrien VI, soit sous le pontificat de ce Pape, avec le millésime de 1522, soit sous celui de Clément VII. Sur les monnaies de la vacance et d'Adrien VI, les deux Saints soutiennent conjointement une hampe qui porte une bannière ; sur la monnaie de Clément VII, — toujours désignés par leurs noms : S. HILARIVS, S. JOANNES, — ils sont seulement posés à côté l'un de l'autre, d'une manière jugée propre à les caractériser chacun individuellement. On voit que le règne du pittoresque a prévalu dans l'art, et saint Jean-Baptiste, dans sa tenue la plus agreste, s'appuie sur sa croix, les yeux tournés vers son compagnon, comme s'il venait solliciter sa bénédiction épiscopale [2].

Alors même que le saint Précurseur, représenté comme patron, n'est pas le patron principal, et qu'il ne doit pas en conséquence occuper la place d'honneur, il faudrait toujours que l'on fît sentir la supériorité de son rang, ou, du moins, qu'on ne parût pas l'avoir complétement oubliée. C'est le cas, ou jamais, d'appliquer les règles proposées pour des cas semblables, lorsque nous avons étudié, T. II, la valeur des dispositions symboliques. Saint Jean-Baptiste peut céder la première place à celui que la circonstance y appelle; mais on fera en sorte qu'il apparaisse, dirions-nous volontiers, comme un prince, qui, en des occasions analogues, montrerait cependant qu'il est prince. Cette difficulté n'existait pas ou

1. Paciaudi, *De Cultu S. Johannis Bapt.*, p. 316 et suiv. La légende de ces deux dernières monnaies est OSPITALIS S : JOANIS : DRS (de Rhodes) sur la face de la première et F :. D : VRSINS : M :. OSPITALIS au revers . S. JOHANNS BAP... sur la face de la seconde F. PE. DAUBUSSON. M. OSPITALIS au revers.

2. Floravente, *Antiqui Rom. Pont. Denarii*, p. 206, 208, 220.

existait moins lorsque les Saints, réunis également eu égard aux personnes, aux lieux, aux corporations qui les reconnaissent pour patrons, occupaient chacun un compartiment, une niche à part, dans l'ensemble d'un monument, d'un retable, par exemple : chacun alors pouvait paraître tout ce qu'il devait être, comme lorsqu'il est seul patron ou patron principal, et il ne s'agissait plus que de le mettre en relief au moyen des attributs et de tous les traits caractéristiques qui lui sont propres [1].

Saint Jean-Baptiste est une voix et un prélude; l'attitude qui résume le mieux son caractère et sa mission, en dehors de toute action spéciale, est celle de l'orateur qui affirme et invoque, comme manifestation de la vérité annoncée, l'événement même au moment où il se dénoue. Et il faut que nous ne puissions voir saint Jean, sans nous rappeler aussitôt Jésus arrivant lui-même dans la plénitude de sa grâce et de sa vérité : *Plenum gratiæ et veritatis.*

1. Saint Jean-Baptiste était le patron des couteliers, sans doute parce qu'il avait eu la tête tranchée ; celui des *corroiers* ou fabricants de courroies et de ceintures, parce qu'il portait une ceinture de cuir. (Marc, I, 6.) Les deux plombs de ces corps de métiers, publiés par M. A. Forgeais, ont cela de particulier que le Saint, outre qu'il tient son emblème ordinaire de l'Agneau renfermé dans une auréole, est accompagné d'un ou deux arbres. Mais des plombs bien plus curieux sont ceux qui proviennent du pèlerinage d'Amiens, et qui représentent la tête du saint Précurseur, absolument comme on représente la lune par un disque au milieu duquel se dessinent des yeux, un nez et une bouche. Cette figure a donné lieu de croire que saint Jean-Baptiste avait été comparé à cet astre, parce qu'il n'était qu'un reflet de la lumière éternelle, *non erat lux.* Mais nous croyons cette interprétation venue après coup, et la ressemblance avec la lune, dans les plombs dont il s'agit, ne nous paraît avoir pour première cause que la grossièreté du travail. (Forgeais, *Plombs historiés*, 2e série, p. 90 et suiv.)

ETUDE V.

TYPES ET ATTRIBUTS DE SAINT PIERRE ET SAINT PAUL.

I.

IMAGES PRIMITIVES DE SAINT PIERRE ET DE SAINT PAUL.

Après les images de Notre-Seigneur et de sa très-sainte Mère, il n'y en a pas de plus anciennement vénérées, de plus universellement répandues que celles des apôtres saint Pierre et saint Paul; et, par une rare merveille, depuis les premiers siècles chrétiens jusqu'à nos jours, elles ont toujours été conçues, quant au fond, d'après les mêmes types, quoique avec des vicissitudes, que nons nous proposons d'exposer sommairement.

Il est hors de doute que, antérieurement à l'ère de la délivrance inaugurée par Constantin, les chrétiens avaient des portraits de saint Pierre et de saint Paul. Eusèbe constate le fait, et son témoignage a d'autant plus de poids, qu'à raison de ses engagements avec l'arianisme, il s'exprime en termes peu favorables aux saintes images. On rapporte que deux vénérables personnages étant apparus à Constantin, saint Sylvestre les fit reconnaître à l'empereur comme étant saint Pierre et saint Paul, en lui montrant leurs portraits: au VIIIe siècle, cette tradition était assez bien établie pour que les Pères du deuxième concile de Nicée aient cru pouvoir s'en autoriser, comme de l'un des faits qui établissaient, par rapport aux images, la pratique constante de l'Eglise.

M. de Rossi, en effet, attribue au IIe siècle le médaillon en bronze du musée du Vatican, où l'on reconnaît manifestement les deux Apôtres, et que nous reproduisons. Il est probable qu'une partie considérable des fonds de verre à figures dorées qui nous sont parvenus, remontent au temps des persécutions, et un très-grand nombre de ces fragiles monuments représentent saint Pierre et saint Paul. Sur une soixantaine

d'exemples qu'en donne le R. P. Garucci [1] nous en avons, il est vrai, compté plus d'un quart où les deux Apôtres sont imberbes, et autant où, avec de la barbe, leurs types sont tellement semblables, qu'ils excluent



6

S. Pierre et S. Paul.
(IIe siècle, musée du Vatican.)

toute idée d'une reproduction quelconque de leurs traits véritables; mais un peu moins de la moitié, où apparaît l'intention de les faire distinguer autrement que par leurs noms ou leurs positions, rachètent par le mérite du travail, ce qui leur manque du côté du nombre, et nous sommes fondé à croire qu'ils se sont inspirés des portraits proprement dits.

Ces portraits, il ne faut évidemment pas les chercher dans les plus anciennes peintures murales des Catacombes : la nature même de ces peintures s'y oppose; elles ont, nous le savons, un caractère que nous pourrions appeler tout impersonnel, et en quelque sorte hiéroglyphique; elles se bornent ordinairement à exprimer un fait par une composition élémentaire et conventionnelle, où les personnages ne sont, pour ainsi dire, que le signe *homme* répété, et à fixer ainsi l'attention sur le mystère renfermé dans la signification du fait. Dans ce genre de composition, l'action est tout, et les traits du visage ne sont rien.

1. *Vetri ornati di figure in oro*, Roma, 1858, in-fol.

Si, comme nous sommes porté à le croire, les chrétiens, outre ces peintures, en avaient de portatives, sur bois ou autres matières, parmi lesquelles se seraient trouvés les véritables portraits, nous n'avons pas lieu de nous étonner qu'elles aient eu le sort des œuvres analogues de l'art antique, dont il ne nous est rien resté. Cela se comprend d'autant mieux qu'elles ont eu contre elles trois cents ans de persécution.

Les artistes inférieurs, voués à l'industrie des verres dorés, les *fossores* des Catacombes, dans un petit nombre de figures grossièrement tracées au trait sur la pierre, obéissant en partie au même courant que les peintres décorateurs, ne paraissent que rarement avoir songé à représenter les deux Apôtres avec leurs traits connus, ou, en tout cas, ils n'en ont donné ordinairement qu'une imitation imparfaite. Il est moins rare que les sculpteurs des sarcophages y reviennent d'une manière plus satisfaisante. Sur celui de ces monuments qui nous a offert une imitation probable du groupe de Panéas, et approximativement les traits historiques de Notre-Seigneur, ceux des deux Apôtres sont rendus, dans la scène du *Triomphe* et du *Don sacré*, qui en orne la face principale, d'une manière qui laisse peu à désirer, quant aux caractères de leurs types [1].

C'est cependant dans les figures isolées, en dehors de toute action, exécutées avec l'intention d'une glorification individuelle, que l'on doit chercher, avec espoir de plus de succès, l'idée de la reproduction des traits. Le médaillon en bronze que nous avons mis sous les yeux de nos lecteurs, rentre dans cette catégorie. Les traits de saint Pierre et de saint Paul y sont bien caractérisés, conformément à toutes les données que nous en avons. Mais n'offrent-ils pas une certaine exagération, pour le premier, dans le sens de ce qu'ils paraîtraient avoir eu de spécialement court et ramassé ; et n'y aurait-il pas trop de similitude dans les deux nez, pour autoriser à croire que celui du second fût très-ressemblant ? Tout considéré, comme type primitif de saint Pierre, aucun monument ne nous inspire autant de confiance que l'antique statue en bronze, encore conservée dans sa basilique (pl. I). Cette œuvre est, selon toute apparence, du IVe ou tout au moins du Ve siècle. Lui attribuant cette seconde date, plusieurs auteurs l'estiment, avec assez de vraisemblance, élevée par saint Léon le Grand, en souvenir de la victoire morale remportée par lui sur Attila, avec l'intervention du saint Apôtre.

On a beaucoup répété et l'on répète encore que cette statue était primitivement celle de Jupiter Capitolin : tradition admissible, dans le sens

1. On ne peut en juger qu'imparfaitement d'après notre vignette (T. II, p. 426) empruntée à Bosio, pour donner seulement une idée générale de la composition, tandis que notre pl. I du même volume a été dessinée d'après l'original.

seulement que le bronze aurait été refondu, et que la matière seule serait restée la même. Le type attribué au père des dieux, dans l'art grec et romain, est trop connu pour qu'il soit permis de le confondre avec celui de la statue de saint Pierre, où l'on retrouve au contraire, comme le fait parfaitement observer Mgr Gerbet[1], les traits attribués au saint Apôtre, dans la mosaïque dont Sixte IV, prédécesseur immédiat de saint Léon, fit orner l'arc triomphal de Sainte-Marie-Majeure, en souvenir du concile d'Ephèse. Nous n'avons pas pu en juger, cette partie de la mosaïque étant trop mal éclairée, au lieu élevé où elle est placée; mais nous arrivons aux mêmes conclusions, en prenant pour terme de comparaison les monuments qui s'en rapprochent le plus par la date, par la disposition et le style. Nous donnons particulièrement pour exemple la peinture du cimetière des Saints-Marcellin-et-Pierre (voir notre T. II, pl. xx). Le bronze nous représente la chevelure et la barbe de saint Pierre, également courtes et épaisses, nous laissant ignorer la couleur; la peinture complète l'idée que nous devons nous en faire, et nous les offre l'une et l'autre entièrement blanches.

Il en est de même d'une autre peinture, à peu près du même temps, du cimetière des Saints-Nérée-et-Achillée[2], et, en général, des plus anciennes mosaïques dont, à raison de leur ensemble et de leur caractère profondément traditionnel, quoique plus ou moins postérieur, on peut invoquer l'autorité comme exprimant l'esprit et les tendances de l'époque dont nous parlons.

Ces monuments, — comme la plupart de ceux antérieurs ou contemporains, fonds de verre ou autres, auxquels nous avons déjà fait allusion, ou dont nous avons plus expressément parlé, — nous offrent à la fois les deux Apôtres placés à droite et à gauche de Notre-Seigneur, quelquefois d'un personnage qui le figure, d'un signe qui le représente, souvent d'une Orante, dans laquelle on doit reconnaître ordinairement la personnification de l'Église, ou l'image de la sainte Vierge. Nous reviendrons sur ces importantes compositions ; nous ne devons nous en occuper, dans ce moment, que par rapport aux types des deux Apôtres. Tandis que celui de saint Pierre s'y formule tel que nous venons de le dépeindre, saint Paul y apparaît avec la figure ovale, la barbe allongée et brune, ainsi que les cheveux, et dans le plus grand nombre de cas, quoique moins constamment et contrairement à la peinture du cimetière des Saints-Marcellin-et-Pierre, avec le front chauve, comme on le voit dans le médaillon du musée du Vatican (ci-dessus, p. 117).

1. *Esquisse de Rome chrétienne*, T. I, p. 322.

2. Marangoni, *Acta sancti Victorini*, en a donné une gravure très-mauvaise, mais où l'on peut reconnaître les types.

Nous sommes descendu jusqu'au ve siècle pour trouver ces types mieux fixés; mais un coup d'œil en arrière, jeté sur ce monument, suffirait pour nous convaincre qu'alors ils n'étaient pas nouveaux. Ce sont aussi les types que nous retrouvons sur les meilleurs des fonds de verre, autant que leur nature le comporte. On les reconnaît grossièrement gravés sur le marbre sépulcral d'un chrétien nommé Aselinus, qui, publié par Boldetti, et souvent reproduit avec plus ou moins d'exactitude, est placé aujourd'hui dans le musée de Latran, où nous l'avons observé. On les retrouve sur cette plaque de marbre également gravée, qui offre un exemple du don du volume fait par Notre-Seigneur à saint Pierre. Publié d'abord par Marangoni qui l'avait découvert, ce monument l'a été de nouveau sur une plus grande échelle, et avec plus d'exactitude, par M. Perret [1], et il se trouve maintenant à Agnani. Une étude plus complète de ces marbres nous empêche, il est vrai, de nous en prévaloir comme ayant une antiquité supérieure à celle de nos peintures; mais nous les invoquons comme provenant d'un courant traditionnel, distinct, selon toute apparence, qui donne lieu de supposer avec probabilité une source commune plus ancienne que les uns et les autres.

Dans la peinture du cimetière des Saints-Nérée-et-Achille, publiée par Marangoni, saint Pierre et saint Paul sont debout, à droite et à gauche d'un personnage central, maintenant effacé, que l'on dit avoir été la sainte Vierge; le même cimetière contient une autre peinture notablement plus ancienne, et que l'on peut considérer sans témérité comme appartenant au IIIe siècle : saint Pierre et saint Paul y sont seuls assis, de chaque côté de Notre-Seigneur, au milieu des autres Apôtres restés debout.

A les voir seulement dans la planche de Bosio, on serait d'autant mieux fondé à les reconnaître, comme se présentant dans cette peinture avec leurs types déterminés — par exception, entre les œuvres de même genre et de même époque, — que l'auteur, loin de les avoir fait dessiner avec une idée préconçue dans ce sens, s'est mépris, au contraire, sur le sujet tout entier, n'y voyant que la scène de Jésus encore enfant parmi les docteurs [2]. Dans l'original, la figure de saint Paul est effacée presque entièrement; mais nous avons très-bien distingué saint Pierre avec sa tête et sa barbe courtes, traits invariables de son type dans tous les temps; de plus, il a tous ses cheveux, mais ils sont bruns, circonstance isolée qui ne prouve rien, mais qui ôte à ce monument l'autorité qu'on pourrait autrement en tirer, pour prouver que, dès le temps où il remonte,

1. Marangoni, *Acta sancti Victorini*; *Storia delle capelle di Sancta Sanctorum*; *Revue de l'Art Chrétien*, T. I; Perret, *Catacombes*, T. V, pl. III.

1. Bosio, *Roma sott.*, p. 221.

saint Pierre, selon l'opinion commune, jusqu'à un âge avancé, où ses cheveux avaient blanchi, était réputé les avoir tous conservés.

Le fait est que, antérieurement au xve siècle, il n'apparaît chauve qu'à titre d'exception; mais les exceptions sont moins rares à l'époque primitive : les fonds de verre réunis par le P. Garucci nous en offrent trois exemples, contre quatorze du contraire; on en trouverait un certain nombre parmi les figures des sarcophages, et d'autres monuments en offriraient pareillement. Il suffit, selon nous, de la rareté des portraits proprement dits, pour expliquer les divergences du caractère iconographique que nous avons essayé d'assigner aux uns et aux autres de ces monuments. Tels ou tels artistes, tout en recourant, faute de portraits, à des traditions verbales, n'en auraient souvent recueilli, sur les traits des Apôtres, que de trop insuffisantes pour se rencontrer, tous et toujours, sur tous les points. On conçoit que, sur le fond d'un même type, plusieurs variétés se soient d'abord ainsi produites, et qu'une seule ensuite ait principalement prévalu. Pour éclairer plus complétement la question, nous allons exposer tout ce que nous avons pu recueillir sur ces notions traditionnelles.

II.

SAINT PIERRE ET SAINT PAUL, D'APRÈS LA TRADITION.

Nicéphore Calixte a donné une description détaillée des traits des apôtres saint Pierre et saint Paul, aussi bien que de ceux de Jésus-Christ et de la sainte Vierge. Toutes ces descriptions ont le tort d'arriver un peu tard; néanmoins, comparées aux monuments figurés, elles ne sont pas sans valeur, d'autant que, leur étant généralement conformes, elles signalent certains détails, — comme celui des yeux de saint Pierre, tachés de sang à force d'avoir pleuré, — qu'elles ne leur ont certainement pas empruntés. Il serait donc permis de croire que l'écrivain du xive siècle ne s'est pas contenté d'observer et de décrire ce que les œuvres d'art lui pouvaient montrer, mais qu'il a aussi puisé à des sources historiques plus anciennes et perdues depuis son époque. Il dit :

« Saint Pierre n'était pas gros, sa taille était au-dessus de la moyenne, « son visage était pâle et blanc, ses cheveux et sa barbe courts, épais et « crépus ; ses yeux étaient comme veinés de sang, la prunelle en « était noire; il avait les sourcils peu marqués, le nez long, non aqui- « lin, mais un peu écrasé..... Saint Paul était de taille petite, contractée, « un peu voûté; son visage d'un teint blanc (selon la traduction des uns,

« d'un air ouvert, selon les autres) annonçait un âge plus avancé qu'il ne « l'avait réellement; il avait le front chauve (la tête de médiocre grosseur, selon d'autres versions), un regard plein de charme, les sourcils « tournés en dehors; son nez long et aquilin était recourbé gracieusement, sa barbe était longue et épaisse, et, de même que ses cheveux, « un peu grisonnante [1] ». Ce que dit saint Paul de lui-même s'accorde avec cette description : *Præsentia corporis infirma* [2]. Il n'avait pas les apparences de la force physique et de la santé.

On trouve dans les *Ménées* des Grecs, au 29 juin, des portraits de saint Pierre et de saint Paul qui se rapportent presque terme pour terme à ceux de Nicéphore, et qui ont probablement la même origine; mais ils offrent quelque variante : ils représentent saint Pierre comme étant chauve, avec les cheveux blancs, et confirment en même temps la calvitie de saint Paul, que certaines versions de Nicéphore laisseraient douteuse [3]. Le P. Garucci, dans ses notes sur l'*Hagioglypta* de Macarius [4], fait aussi observer que, d'après Elpius, les deux Apôtres auraient été chauves l'un et l'autre.

Quant à saint Paul, sur cette question comme sur l'ensemble de son type, toutes les traditions sont d'accord avec les monuments primitifs. On cite surtout, comme venant les confirmer, un passage du *Philopatris*, dialogue satirique — non de Lucien, auquel il avait été attribué — mais d'un auteur inconnu, du IIe siècle, selon quelques critiques, du temps de Julien, selon d'autres. Cet auteur, dans un esprit de dérision hostile au christianisme, met ces paroles dans la bouche de Triphon, l'un de ses interlocuteurs, au moment où il se fait connaître pour chrétien : « Mais, après cela, je suis tombé entre les mains de ce Galiléen à la tête « chauve, au grand nez, qui, s'en allant par les airs, est monté jusqu'au « troisième ciel, où il a appris les plus belles choses du monde; c'est « lui qui nous a renouvelés par les eaux [5] ».

1. *Petrus equidem non crassa corporis statura fiat, sed mediocri et quæ aliquanto esset erectior, facie sub pallida et alba admodum : capilli et capitis et barbæ crispi et densi, sed non admodum prominentes fueri : oculi quasi sanguine resperti et nigri, supercilia sublata; nasus autem longior ille quidem, non tamen in acumen desinens sed pressus, sinusque magis... Paulus autem corpore erat parvo et contracto et quasi incurvo atque paululum inflexo, facie candida, annosque plures præ se ferente, et capite calvo* (*mediocri*, suivant d'autres); *oculis multa inerat gratia, supercilia deorsum versum vergebant; nasus pulchre inflexus idemque longior, barba densior et satis promissa eaque non minus quam capitis comæ, canis etiam respersa erat.*

2. II *Corinth.*, x, 10.

3. Foggini, *De romano divi Petri Itinere*, in-4o, Florence, 1741, p. 455.

4. *Hagioglypta*, p. 94; *Vetri ornati*, p. 29; Elpius, éd. Tischend, *Anecd.*, p. 130.

5. *Sed postquam in Galilæum incidi, recalvastrum, nasonem, qui per æra incedens in ter-*

Relativement à saint Pierre, on voit au contraire que les témoignages, concordants sur tout le reste, se divisent sur la question de savoir s'il avait réellement conservé tous ses cheveux. Un passage de saint Jérôme semble indiquer que, dès son temps, il régnait à cet égard quelques incertitudes, et que, dans le sens négatif, on s'autorisait d'un texte de saint Clément. Sur ces mots de saint Paul : *Veni Ierosolymam videre Petrum*[1], il fait observer que « ce n'était pas pour voir ses yeux, ses joues, son « visage; pour voir si son front était ombragé de cheveux, ou si au « contraire, comme saint Clément le rapporte, il avait la tête chauve[2] ».

Pour tout concilier, admettant que saint Paul avait été chauve plus tôt et qu'il le fut toujours davantage, devrait-on croire que saint Pierre ne le fût qu'en ses dernières années, et jamais aussi complétement, de sorte qu'on aurait eu des portraits de lui, les uns où il aurait conservé tous ses cheveux, les autres où il les aurait en partie perdus? Cette opinion a été soutenue par le P. Garucci; mais nous croirions préférablement, avec M. de Rossi, que la calvitie de saint Pierre, observée dans quelques images secondaires, est un fait dont il ne faut pas tenir compte.

Quoi qu'il en soit de la réalité historique, il est constant — les paroles de saint Jérôme nous en apportent incidemment un témoignage de plus — que l'art chrétien, s'il hésita, hésita peu à s'arrêter au type de saint Pierre tel que nous le voyons dans le médaillon du musée du Vatican, dans la statue de bronze de la basilique voisine, avec les cheveux et la barbe blancs, comme dans la peinture du cimetière des Saints-Marcellin-et-Pierre et dans les plus anciennes mosaïques : c'est là ce qui nous importe le plus au point de vue iconographique. Pendant de longs siècles, ce type régna dans ses éléments essentiels, de l'Orient à l'Occident. Il régna, mais ne régna pas seul : il eut en concurrence d'abord les figures imberbes, sur lesquelles nous allons essayer quelques considérations, puis la modification qui lui fut apportée par l'adjonction de la tonsure cléricale, qui ne tarda pas à s'introduire, et dont ensuite

tium usque cœlum se penetraverat resque pulcherrimus ibi didicerat; is per aquam nos renovavit... (Ed. Didot.) Nous ferons observer, en faveur de l'ancienneté du *Philopatris*, qu'il est peu probable qu'un écrivain de l'école de Julien eût attaqué les dieux du paganisme d'une manière aussi sanglante qu'il le fait.

1. *Galat.* I, 18.

2. *Non ut oculos, genas vultumque ejus aspiceret, et utrum frontem vestiret coma an ut Clemens in Periodis ejus refert calvitiam habere in capite.* (Hierony., *Comm. in Epist. ad Galatas*, L. I.) Le P. Garucci fait observer qu'on ne trouve pas le passage de saint Clément cité par saint Jérôme, dans les copies qui nous sont parvenues du livre des *Périodes* (*Vetr. orn.*, p. 29).

nous nous occuperons avant d'y chercher l'explication de la calvitie attribuée à saint Pierre. Ce ne sera qu'après avoir ainsi étudié, dans toutes ses phases, le type du prince des Apôtres, que nous porterons plus spécialement notre étude sur celui de saint Paul.

Le type primitif de saint Pierre ne se maintint nulle part dans son intégrité, d'une manière plus continue que dans les pièces officielles émanées du Saint-Siége, notamment sur les plombs des bulles pontificales, et sur les imprimés qui portent en tête les images des deux Apôtres. Sur les plus anciens des plombs portant leur effigie, à commencer au règne d'Innocent II (1130-1144), qui en offre le premier exemple connu, ce type est dessiné d'une manière très-grossière, mais très-bien caractérisée, et la nature crépue des cheveux et de la barbe est indiquée par une sorte de pointillé, comme on peut le voir sur le plomb d'Honorius III que nous possédons, et dont nous avons reproduit (T. II, p. 115) la gravure donnée d'abord dans les *Annales archéologiques* [1]. A partir du XVIe siècle, les têtes des deux Apôtres ont été dessinées avec le même type. Celui de saint Pierre se rapporte encore de plus près à la statue de bronze de la basilique du Vatican, dans les vignettes imprimées à Rome, en tête des actes officiels. On en jugera par le dessin que nous donnons ci-après.

Le type vraiment historique de saint Pierre n'a jamais non plus été oublié chez les Grecs. Ils s'en tinrent dans tous les temps, sauf de rares exceptions, aux conditions essentielles de ce type, sans y adjoindre presque jamais aucun attribut spécial. Tel à peu près qu'ils l'avaient d'abord compris, tel aussi à peu près on le voit sur deux petits tableaux du musée chrétien du Vatican : le premier où saint Pierre et saint Paul soutiennent l'Église, déjà mis sous les yeux de nos lecteurs (T. III, p. 369) ; l'autre qui leur sera offert plus loin, où les deux Apôtres s'embrassent. Nous ferons remarquer que, dans ces deux tableaux, saint Pierre a les cheveux blancs, tandis que saint Paul, avec son front dégarni, les a encore bruns, — conformément l'un et l'autre aux données que nous jugerons de plus en plus les mieux fondées.

1. Saint Paul, ici, a recouvré tous ses cheveux : nos observations à cet égard sont réservées pour le moment où nous nous occuperons spécialement de lui.

III.

FIGURE IMBERBE DE SAINT PIERRE.

Sous peine de ne rien comprendre à l'iconographie chrétienne dans ses périodes primitives, il faut y distinguer trois sortes de figures, principalement, parmi celles du Christ et des Apôtres : nous les avons appelées historiques, hiéroglyphiques et symboliques. Nous venons de parler des figures historiques des deux princes des Apôtres : elles sont historiques au moins dans ce sens qu'elles sont conçues avec l'idée de les représenter tels qu'on se les pouvait figurer avoir réellement été de leur vivant. Nous avons dit, relativement aux peintures des Catacombes, comment nous entendions ce mot d'hiéroglyphique; nous nous en servons non pas comme étant parfaitement propre, mais faute d'en connaître de plus convenable. Il est évident que les figures attribuées aux Apôtres en général, à saint Pierre et saint Paul en particulier, ne sont souvent que des figures d'homme quelconque; on ne peut alors les reconnaître que par leur nombre de douze ou de deux, par leur position, par leur rôle, par leur nom même. Il arrive que toutes ces figures sont imberbes, mais aussi il n'est pas rare qu'elles aient des barbes toutes semblables. Peut-être est-il possible de donner un sens à leur parité, surtout à celle de saint Pierre et de saint Paul. Il n'y a lieu certainement d'accorder aucune signification déterminée aux figures de cette dernière sorte, en elles-mêmes; vouloir en assigner une à toutes celles des Apôtres qui sont imberbes, serait également une méprise. Mais il en est auxquelles nous ne pouvons douter que l'on ait attaché une idée de beauté surhumaine, d'immortalité, comme aux figures analogues de Notre-Seigneur Jésus-Christ, comme à celles des Anges.

Cette intention est évidente, lorsque, parmi les Apôtres et d'autres Saints représentés avec des types d'un caractère historique, — avec de la barbe, par conséquent, si leur âge le comporte, — saint Pierre apparaît sans ce complément indispensable de ses propres traits. Elle s'est surtout manifestée lorsqu'on a voulu représenter le saint Pierre qui ne meurt pas, c'est-à-dire la Papauté, le Vicaire de Jésus-Christ, celui qui en tient toujours la place, dans la personne de ses successeurs. Ce n'est pas encore le moment de nous étendre sur le rôle que joue, dans l'iconographie chrétienne, cette pensée répandue jusque dans le langage usuel; lorsque

nous y reviendrons, le jour que nous pourrons réussir à y jeter rejaillira sur la question actuelle. Quant à présent, nous devons nous en tenir à rappeler, en peu de mots, les monuments auxquels s'applique notre observation.

La croix donnée par le pape Alexandre IV à la cathédrale de Velletri, mérite de passer en première ligne. (Voir T. II, pl. XVI, fig. 3.) La figure imberbe de saint Pierre, qui en occupe le sommet, nous avait paru un fait assez important à bien constater pour motiver un voyage dans cette ville. Depuis, nous avons rencontré dans le musée chrétien du Vatican, cette autre croix aussi émaillée, et à peu près du même temps, quoique d'une exécution fort inférieure, qui offre la même particularité éminemment remarquable (*Ib. id.* fig. 1), avec cette circonstance que saint Pierre y est désigné par son nom. Sur l'une et l'autre, d'ailleurs, la tonsure qu'il porte sur la partie extérieure de la tête, — jointe au geste de la bénédiction, à Velletri, à la croix posée sur son côté à Rome, à son costume dans les deux monuments, — serait suffisante pour ne laisser aucun doute sur cette désignation. Saint Pierre, en tant que Vicaire de Jésus-Christ, occupe la place qui lui appartient à lui-même dans le sentiment du triomphe, au-dessus même de la sainte Vierge; et comme il s'agit alors d'une prérogative qui se perpétue dans ses successeurs, c'est particulièrement le cas de lui attribuer le type de l'immortelle jeunesse, tandis que saint Paul, qui lui est associé dans le bras de la croix du Vatican, a conservé son type historique.

Dans les belles miniatures du *Bénédictional* de Saint-Œthelwold (x[e] siècle), saint Pierre apparaît constamment avec les mêmes attributs : — la tonsure et la figure imberbe, — à la seule exception de la scène de son *Crucifiement*, où il reprend sa barbe traditionnelle, comme pour dire que, agissant au nom de l'Église, en toutes autres circonstances où il est représenté, il ne subit le martyre et ne meurt qu'en son nom personnel. Nous avons détaché de la plus remarquable de ces miniatures, appliquée au commun des Apôtres, la figure de saint Pierre, conservant seule ce type de la première jeunesse (T. II, pl. VI, fig. 1), tandis que ses compagnons portent tous de la barbe. La richesse exceptionnelle de son nimbe, sa tonsure, sa double clef sur laquelle est soudée une croix, pour dire combien ces deux symboles sont liés ensemble, tout atteste une œuvre réfléchie, où rien n'a été livré au hasard, et, par conséquent, où l'on ne peut méconnaître l'intention symbolique de cette unique figure imberbe.

Une monnaie de Sergius III (910-911), dont nous publions la face, nous offre également une figure imberbe de saint Pierre. C'est une exception parmi les types monétaires du x[e] siècle. Cette figure semble d'autant



7
Monnaie de Sergius III.

mieux avoir la même signification que, seule aussi, elle porte une sorte de coiffure conique que l'on pourrait prendre pour une mitre, mais qui est bien plutôt la tiare papale. La figure de saint Pierre, brodée au XIVe siècle sur la mitre de Jean de Marigny, successivement évêque de Beauvais et archevêque de Rouen (1312-1351), nous paraît réunir les mêmes particularités, avec cette différence que, dans l'intention de l'artiste, l'absence de barbe n'est pas aussi certaine, et l'attribution de la tiare l'est tout à fait, par là même qu'on peut comparer cet insigne avec la forme du monument lui-même, que la figure de saint Pierre vient orner [1].

A une époque où les traditions de cette nature achevaient de s'effacer, dans une édition de la *Légende dorée* de 1509, ornée, en tête de chaque *Vie*, d'une petite vignette qui représente le Saint, on remarque au 29 juin, à l'article de saint Pierre, une figure du saint Apôtre nimbé et bénissant, jeune et imberbe, portant les ornements pontificaux alors en usage, la tiare, la chape et la double croix. Jamais l'idée de la Papauté, identifiée avec la personne de saint Pierre, ne s'est manifestée plus sensiblement.

Jusqu'au XIIIe siècle et pendant tout son cours, on continua, à un titre ou à un autre, de représenter les Apôtres en général, et saint Pierre en particulier, avec des figures imberbes, mais ce fut par le seul fait d'une ancienne pratique d'école, sans qu'il parût une intention aussi déterminée. Nous croyons pourtant pouvoir considérer cet usage comme étranger en lui-même à la période ogivale de l'art, et regarder ses restes plutôt comme une prolongation partielle d'une tendance qui avait cessé de régner avec l'architecture romane.

Au musée de Cluny, on voit toute une série de châsses en cuivre émaillé de Limoges, de la fin du XIIe et de tout le XIIIe siècle. Elles ont pour caractère iconographique commun, d'offrir à leurs deux extrémités l'image de saint Pierre et celle de saint Paul. Œuvres pour ainsi dire d'une même école, elles en font connaître la marche progressive par rapport au sujet qui nous occupe, et nous y puiserons plus d'une remarque intéressante sur l'époque de certaines modifications du type des Apôtres et de l'introduction de leurs attributs. Pour le moment, nous ferons observer que sur le plus ancien de ces monuments (no 951),—œuvre, nous le supposons, de la fin du XIIe siècle,—les Apôtres sont imberbes, tandis que tous les autres monuments, qui portent les caractères du XIIIe siècle plus ou moins avancé, les montrent avec de la barbe. Une petite châsse aussi du XIIe siècle et de même provenance, que nous avons vue au musée du Vatican ; une

1. *Annales arch.*, T. XIII p. 68.

seconde tout analogue, dont le Père François Tongiorgi, successeur du Père Marchi au Collége romain, nous a montré le dessin; une troisième que nous avons rencontrée, en 1861, chez M. Vagney, marchand d'antiquités à Lyon, et qui nous a paru plus ancienne que toutes les autres, sont venues confirmer nos observations. Toutes les trois portent à leurs extrémités, les deux Apôtres imberbes : saint Pierre tient une clef, qui le rend parfaitement reconnaissable.

Dans les provinces où l'architecture romane a persisté plus longtemps, il nous a semblé qu'il en a été de même des types imberbes des Apôtres. Nous ne pouvons affirmer qu'il en ait été partout ainsi; mais nous en avons plusieurs exemples à Poitiers, à la voûte du chœur de l'église Notre-Dame, et sur les murs du baptistère Saint-Jean, où les douze Apôtres, peints à fresque au XIIIe siècle, sont tous imberbes, un ou deux exceptés. Nous devons la connaissance de ces peintures aux laborieuses investigations de M. de Longuemar, et à la générosité avec laquelle il a bien voulu nous ouvrir ses riches albums, plus encore qu'à l'étude que nous avons tenté de faire sur place de restes presque effacés.

Néanmoins, on chercherait vainement quelque part une règle parfaitement uniforme : les écoles de sculpture eurent, par exemple, beaucoup moins de tendance que celles de peinture à adopter les types imberbes pour les Apôtres Les sculpteurs qui, à la façade de cette même église de Notre-Dame, à Poitiers, travaillaient un siècle peut-être avant les peintres qui en ornèrent les voûtes, attribuèrent à saint Pierre son type historique primitif. Il en fut de même des tailleurs d'images auxquels, un siècle environ plus tard, Poitiers dut les riches tympans de sa cathédrale: ils ne tinrent pas compte, non plus, de la tonsure cléricale, qui, nous allons le voir, était arrivée, dans l'intervalle, à l'apogée de son règne.

IV.

TONSURE CLÉRICALE, COMME CARACTÉRISTIQUE DE SAINT PIERRE.

Tout en parlant des figures imberbes de saint Pierre, nous avons cité plusieurs exemples remarquables de l'attribution qui lui a été faite de la tonsure ou couronne cléricale. Nous n'avons point résolu la question de savoir à quelle époque ce symbole fut positivement attribué au prince des Apôtres; il est à croire que ce fut peu après que le clergé l'eut adopté. Saint Grégoire de Tours ne laisse aucun doute qu'il ne fût en pleine vigueur au VIe siècle, et il en parle comme dérivant de saint Pierre lui-même. Le Vénérable Bède rapporte que, saint Pierre et saint Paul étant

apparus à un enfant saxon, celui-ci les désigna, en disant que l'un avait la tonsure comme un clerc, l'autre la barbe longue [1]. On se demande, en conséquence, si saint Pierre, le premier, n'avait pas réellement, pendant sa vie, donné l'exemple de porter cet insigne ecclésiastique. Il est fort possible, en effet, qu'il se soit coupé les cheveux d'une certaine manière, avec une intention spéciale, dont le souvenir aurait influé sur l'usage qui prévalut lorsque l'Eglise fut libre d'obéir extérieurement à ses propres tendances. Mais il est hors de toute probabilité qu'il ait porté la tonsure proprement dite. Dans tous les cas, on ne pourrait rien conclure, quant à la réalité du fait, de l'authenticité de l'apparition rapportée par le Vénérable Bède. En ces sortes de choses, Dieu a égard aux idées de ceux auxquels il s'adresse et au but qu'il se propose. Sarnelli a pu citer diverses apparitions où saint Pierre s'est montré successivement en clerc, en évêque, en pape [2], parce qu'en effet il réunit en sa personne tous ces caractères.

Quant aux textes cités, nous n'en prétendons tirer qu'une conséquence, à savoir : qu'au temps de Bède et de Grégoire de Tours, saint Pierre était représenté avec la tonsure, au moins dans quelques-unes de ses images. Nous avons dit, T. II, p. 103, qu'on ne connaissait pas d'exemples de la tonsure dans les monuments figurés avant le VIe siècle. Ciampini, cependant, avait cru reconnaître sur la tête du saint Apôtre, dans la mosaïque aujourd'hui détruite de Sainte-Agathe-des-Goths, à Rome, attribuée à Recimer et à l'an 472, non pas seulement une couronne, mais trois couronnes, figurées par trois étages de cheveux [3]. Mais cette circonstance même nous rend suspecte l'antiquité de cette figure, et nous donne lieu de croire qu'elle avait été refaite postérieurement à la première fondation de l'église. Saint Pierre apparaît manifestement avec la tonsure, dans les mosaïques absidiales de Saint-Côme-et-Saint-Damien, et de l'oratoire de Saint-Venance, à Rome (T. I, pl. IV, VII), et dans plusieurs monuments du même genre, des VIIIe et IXe siècles. De cette époque datent les plus anciennes monnaies papales à l'effigie de saint Pierre. Elles le représentent, pour la plupart, avec la tonsure cléricale grossièrement tracée, comme on le voit sur les monnaies de Jean VIII (872, 882), et d'Anastase III (911, 917), que nous avons publiées (T. II, pl. VI, fig. 2

1. Gregorius Tur. *De Gloria Martyr.* L. I, cap. XVIII; Bed., *Hist.*, Lib. IV, cap. XXI; Foggini, *De B. Petri Itiner.*, p. 487; Molanus. *Hist. sanct. imag.*, L. III, cap. XXII; Garucci, *Vetr. ornat.*, p. 43.

2. Sarnelli, *Lettere ecclesiastiche*, T. II, p. 66.

3. Ciampini, *Vet. Mon.*, T. I, p. 272; Gerbet, *Esquisse de Rome chrétienne*, T. II, p. 58. Dans les planches de Ciampini, grâce à leur désespérante imperfection, saint Pierre semble coiffé d'une sorte de bonnet.

et 3). Cette sorte de diadème que porte l'Apôtre, n'est évidemment autre chose que la couronne de cheveux ceux-ci étant indiqués, comme la barbe, par de petites hachures perpendiculaires. La bande saillante qui surmonte la tête et retombe sur les côtés, c'est le contour extérieur qui renferme le corps; le vide intermédiaire, c'est la tonsure. La ligne formant contour, écartée maladroitement, comme dans la monnaie d'Anastase III, prend une apparence de voile, qui est plus frappante encore sur d'autres types.

C'est à Rome, on n'en peut guère douter, que commença l'usage d'attribuer aux images de saint Pierre la tonsure cléricale, comme ce fut aussi à Rome, ou dans les Etats-Romains, qu'il se conserva le plus longtemps, du moins sur quelques monnaies pontificales. Saint Augustin de Cantorbéry l'avait porté probablement dans la Grande-Bretagne, où l'on a vu qu'il existait au VIIe et au VIIIe siècle, d'après ce que nous avons rapporté de saint Ceolfrid et de saint Adelme. Il y était en pleine vigueur au Xe siècle, comme le prouvent les miniatures du *Bénédictional* de Saint-Œthelwold. En France, nous n'en connaissons pas d'exemples avant le XIIe siècle, et ces exemples ne se multiplient qu'à partir du XIIIe. Parmi les châsses en cuivre émaillé du musée de Cluny, nous avons vu que la plus petite et la plus ancienne était caractérisée par les figures imberbes de saint Pierre et saint Paul; la plus grande, qui porte ensuite les signes de la plus haute antiquité, l'est à son tour par le type historique primitif de saint Pierre, conservant tous ses cheveux; sur toutes les autres, reconnues pour être d'une période plus ou moins avancée du XIIIe siècle, saint Pierre porte la tonsure.

La tonsure est un insigne ecclésiastique qui appartient à tous les degrés de la hiérarchie sacrée. C'est parce que saint Pierre les réunit tous dans sa personne de la manière la plus éminente, puisqu'il est, après Jésus-Christ, le prêtre par excellence, qu'elle lui est aussi attribuée par excellence. Parmi certains religieux qui, astreints à l'obligation stricte du silence, devaient se faire comprendre par signes, il était de règle, pour désigner saint Pierre, de faire un double geste, qui indiquait à la fois le pallium ecclésiastique et la tonsure cléricale [1].

Selon Ciampini, nous l'avons vu, dans l'ancienne mosaïque de Sainte-Agathe-des-Goths, saint Pierre aurait eu la triple couronne de cheveux. Avant même d'avoir pris garde à cette assertion, certaines gravures de monuments postérieurs nous avaient fait naître l'idée d'une intention analogue [2]. Depuis lors, nous avons rencontré, dans le musée du Vatican,

1. Borgia, *De Cruce Veliterna*, p. 84.
2. D'Agincourt, *Peint.*, pl. CXXIX; Artaud, *Peintres primitifs*, p. 34.

ce tableau du XIVe siècle auquel nous avons emprunté la tête de saint Pierre (T. II, pl. VI, fig. 7), où les cheveux sont disposés de manière à former deux couronnes de cheveux séparés par un cercle rasé, lequel se dessine comme une troisième couronne, et le tout est terminé par la tonsure proprement dite. Ailleurs, dans les gravures notamment que nous venons de citer, aucune partie de la tête n'est rasée, mais les cheveux sont coupés à trois étages.

La tonsure double ou triple est exclusivement propre à saint Pierre. Toutes les autres variétés de tonsure lui ont été appliquées selon les temps et les lieux; les exemples réunis sur la planche que nous venons de rappeler suffiraient pour l'attester. Il ne paraît pas qu'elles lui aient cependant été attribuées indifféremment : à Rome, dans la mosaïque absidiale de Sainte-Marie *in Transtevere* (T. IV, pl. XXV), saint Pierre conserve la tonsure que nous avons appelée primitive et qui fut maintenue par les mosaïstes de Rome avec plus de constance que par aucune autre école. Les autres Saints qui sont rangés avec lui de chaque côté de Notre-Seigneur et de la sainte Vierge, saint Calixte et un autre pape, saint Laurent et un dernier personnage à gauche, portent tous, sur le devant de la tête, la petite tonsure rasée et couleur de chair; celle du pape saint Jules est seule de forme douteuse; le pape vivant Innocent II n'en a aucune.

Au contraire, à Saint-Paul-hors-les-Murs, au milieu d'une nombreuse rangée de Saints peints à fresque au XIIe ou XIIIe siècle, dans une salle placée entre la basilique et le cloître, saint Pierre, si nos souvenirs ne nous trompent pas, porte, comme la plupart des autres, la tonsure en question.

A considérer seulement la France, nous dirions cette tonsure propre au XIIe siècle ou au commencement du XIIIe. En Italie, nous en avons vu des exemples du VIIIe, et on la retrouve encore sur la tête d'un saint Pierre de la seconde moitié du XIVe siècle, attribué à Orcagna, dans la galerie de Pise. Chez nous, nous l'avons vue sur la tête de saint Pierre, dans la verrière de la cathédrale de Poitiers qui lui était consacrée (T. II, pl. VI, fig. 6), œuvre que le XIIIe siècle vit terminer à son début, si elle n'était achevée avant lui. Dans le *Psalterium cum figuris* de la Bibliothèque nationale, que nous avons souvent cité (supp. lat. 1947), et qui appartient à peu près à la même époque, elle sert constamment à caractériser le prince des Apôtres.

Pendant le cours du XIIIe siècle, la tonsure de saint Pierre finit par prévaloir presque généralement sous sa dernière forme, — celle que nous pourrions appeler monacale, — et cet usage se continua pendant tout le XIVe siècle. Il ne se répandit jamais cependant à tel point qu'on ne

trouve, en tout temps, un assez grand nombre d'images de saint Pierre où il ne porte aucune tonsure; mais il y a cette différence entre le XIIIe et le XIVe siècle, que, pendant le cours du premier, la lutte existait seulement entre la tonsure et les types primitifs à chevelure entière; tandis que, vers la fin du second, la tonsure s'élargissant de jour en jour, la couronne de cheveux rompue commence à dégénérer en calvitie : transformation dont nous allons exposer les phases.

V.

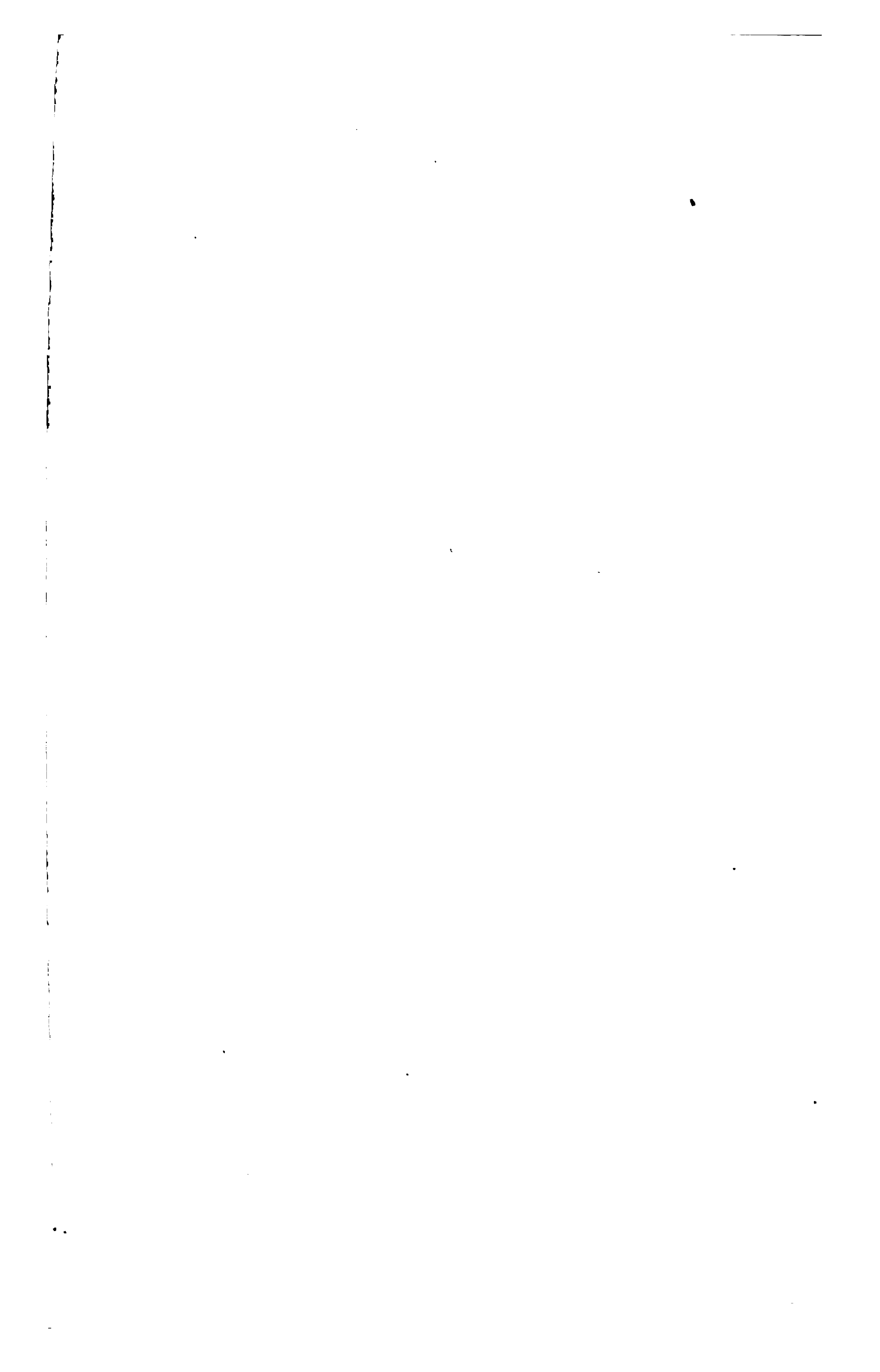
CALVITIE DE SAINT PIERRE.

Que saint Pierre, dans ses dernières années, ait perdu une partie de ses cheveux, ou qu'il les ait jusqu'à la fin tous conservés; que des portraits peints de son vivant, l'aient représenté chauve ou chevelu ; qu'il y ait dans l'art chrétien primitif, plus ou moins d'oscillations avant la constitution d'un type : il est constant qu'au IVe siècle au plus tard, ce type se fixa en laissant à saint Pierre une chevelure bien entière. La calvitie qui lui est attribuée dans l'art moderne, procède de la tonsure cléricale mal comprise par l'effet de l'affaiblissement, puis de l'oubli de l'esprit traditionnel. La calvitie de saint Pierre est, si l'on considère son origine, du naturalisme dans toute la force du terme.

Il est facile de toucher du doigt ce que nous avançons, en comparant trois des plus importants manuscrits à miniatures de la Bibliothèque nationale. Dans le premier, le Psautier que nous avons encore cité il y a un instant, la tonsure est, avons-nous dit, posée sur la partie antérieure de la tête et de moyenne grandeur. Dans les *Emblemata biblica*, la tonsure s'est considérablement élargie sous sa dernière forme (T. III, p. 392). Dans le troisième, c'est-à-dire dans la *Bible moralisée* des XIVe et XVe siècles (6829, Fr. 166), l'étroite couronne de cheveux ne se montre d'abord dans son entier, — comme on le voit dans la vignette ci-jointe, tirée d'une *Descente du Saint-Esprit*, où saint Pierre ébloui se couvre les yeux, — que pour se briser bientôt, comme si le saint Apôtre, en vieillissant, avait réellement perdu une partie de ses cheveux, et il ne reste plus sur le devant de la tête que la simple mèche, si connue dans l'art moderne ; nous en donnons également un exemple tiré d'une autre *Descente du Saint-Es-*



8
S. Pierre avec la tonsure.





CH. DESCOUST. SC.

TYPES DE S.T PIERRE & DE S.T PAUL.

(Fra Angélico)

prit [1]. Nous donnons plus loin, en entier, une autre vignette du même manuscrit, où saint Paul étant accueilli par Notre-Seigneur, saint Pierre, placé par derrière, porte une tonsure d'un caractère intermédiaire, où la couronne est rompue en partie; quelquefois, au contraire, la mèche du devant de la tête disparaît elle-même, et le front reste tout entier à découvert. Plus on avance dans le volume, plus les exemples de calvitie se multiplient; ils dominent tout à partir du 33e feuillet, où les miniatures sont de plusieurs mains différentes et de la fin du xve siècle évidemment.



9
S. Pierre chauve.

Nous maintenons, en effet, que ces exemples furent toujours très-rares pendant le xive siècle, même sur son déclin. Il ne nous paraît même pas bien démontré que, le texte du manuscrit étant laissé à la date qui lui est assigné, l'on ne puisse considérer toutes les miniatures dont nous venons de parler comme l'œuvre du siècle suivant, au commencement duquel la couronne cléricale conserve encore, sur la tête de saint Pierre, une prééminence très-marquée. Pendant tout son cours, nous voyons se produire des oscillations semblables à celles que nous venons de décrire. Prenons pour exemple les œuvres du Beato Angelico. Dans tous ceux des panneaux de la *Vie de Notre-Seigneur*, à l'Académie de Florence, qui sont manifestement de sa main, saint Pierre est constamment représenté avec tous ses cheveux, selon le type primitif, sans tonsure ni calvitie; nous en prenons l'exemple dans la scène de la *Communion donnée aux Apôtres* (pl. xi, fig. 1). Dans le tableau du *Jugement dernier*, dans ceux du *Couronnement de la Vierge*, de la galerie des Uffizi, à Florence, et du Louvre, la tonsure cléricale et la couronne de cheveux sont très-fermement accusées; ainsi on le voit dans le groupe des *Douze Apôtres* que nous empruntons au *Couronnement* du Louvre (pl. xi, fig. 2). Dans la *predella* de ce même tableau, considérez l'apparition de saint Pierre et saint Paul à saint Dominique (pl. xi, fig. 3) : vous verrez les cheveux si clairsemés sur le devant de la tête de saint Pierre, qu'on prendrait facilement sa large tonsure pour l'effet de la calvitie; l'incertitude serait possible également, à considérer sa figure dans l'encadrement du *Jugement dernier*, à l'Académie de Florence (pl. xi, fig. 4). La calvitie avec la mèche de cheveux en avant a pris décidément le dessus (pl. xi, fig. 5), dans le pan-

1. Ces deux vignettes ne peuvent donner qu'une faible idée des miniatures, qui sont beaucoup meilleures. Nous ferons aussi remarquer que, dans la seconde miniature, saint Pierre est à gauche et non pas à droite.

neau de la *Transfiguration*, faisant partie de la *Vie de Notre-Seigneur*, même galerie, l'un de ceux où l'on reconnaît une autre main que celle du Frère Angélique.

Dominique Ghirlandojo, qui, après lui, peignit la *Cène*, dans le réfectoire de son couvent de Saint-Marc, y représente saint Pierre avec une couronne de cheveux qui ne permet aucune équivoque; il l'a fait chauve dans la *Vocation* du saint Apôtre, peinte quelques années après dans la chapelle Sixtine.

Les mêmes oscillations se produisent chez nous. Consultez les œuvres du roi René d'Anjou : dans son livre d'*Heures* que nous possédons à la Bibliothèque de Poitiers, vous verrez saint Pierre, ici, avec une couronne de cheveux blancs, couronne bien entière; là, cette couronne vous semblera près de se rompre, et, dans une petite scène du *Lavement des pieds*, vous douterez si elle n'est pas réellement rompue. Dans plusieurs des vignettes publiées par M. Théodore de Quatrebarbes, ce doute même n'existe plus : saint Pierre est décidément chauve[1]. Les toiles peintes de Reims donnent lieu à de semblables observations. Dans les vignettes de Simon Vostre, la tonsure de saint Pierre ne se laisse apercevoir un instant que pour disparaître bientôt après, et le type moderne l'emporte entièrement.

Depuis cette époque, c'est-à-dire depuis le commencement du XVIe siècle, nous n'avons plus retrouvé la tonsure de saint Pierre que sur quelques monnaies pontificales. On distingue sur ces monnaies deux courants parallèles et très-distincts : le courant de la Renaissance, avec le relief de ses formes, le mouvement de ses poses; le courant traditionnel, avec ses attitudes simples et sans prétentions. Ce dernier s'est maintenu surtout dans les provinces, et seul il a conservé la tonsure de saint Pierre quelque temps encore, après qu'elle avait disparu partout ailleurs. L'exemple le plus récent que nous en connaissions, au XVIe siècle, nous a été fourni par une monnaie d'or inédite de Clément VII (1523-1534), que nous avons vue à Rome en 1861, dans la collection de M. Capobianchi. Puis, après une interruption de plus de deux siècles et demi, nous voyons reparaître la tonsure de saint Pierre, sur un baïoque de Pie VI, frappé à Viterbe, en 1797.

Aujourd'hui, par la raison même que l'on s'est efforcé de renouer le fil de nos traditions nationales et chrétiennes dans l'art, nous avons vu aussi reparaître sur la tête du prince des Apôtres, du moins dans quelques œuvres conçues à l'imitation du moyen âge, la couronne cléricale que la Renaissance avait achevé de lui enlever. Mais, à Rome, la réaction se ferait sentir plutôt en faveur du type toujours vénéré dans le

1. *Œuvres de René d'Anjou*, 4 vol. gr. in-4°. Paris, 1849.

saint Pierre de bronze de la basilique Vaticane, et qui n'a jamais été totalement abandonné dans la pratique. Les monnaies pontificales dont nous venons de parler, en offrent des exemples multipliés. De grands artistes, à différentes époques, contrairement à l'usage le plus répandu de leur temps, se sont évidemment inspirés de l'antique statue. Le fait est d'autant plus manifeste de la part de Masaccio, qu'il l'a pour ainsi dire copiée, quand il a voulu, dans ses fresques du *Carmine*, à Florence, représenter l'exaltation de saint Pierre. Raphaël, dans sa seconde manière, en a substitué le type à celui de saint Pierre chauve, qu'il avait emprunté, dans la première, à Giovanni Santi, son père, puis au Pérugin.

La statue du Vatican, en effet, a quelque chose de romain qui devait la faire préférer, sous l'empire d'une grande admiration pour l'antiquité classique. Il y a lieu même de s'étonner que ces exemples n'aient pas eu plus d'imitateurs. Assurément, à tous égards, Michel-Ange eût été plus dans le vrai en les suivant, qu'il ne l'a été dans son *Jugement dernier*, quand il a prétendu y donner pour saint Pierre, ce vigoureux vieillard au front chauve, qui, dans son état de nudité peu traditionnel, présente, de chaque main, ses deux lourdes clefs au Fils de Dieu.

Ceci nous suggère une réflexion : c'est que la Renaissance imita moins l'antique, — avec son calme, sa noble simplicité, — qu'elle ne le prôna en théorie. Canova fit à l'antique, dans la pratique de l'art, une place plus sérieuse. C'est aussi sous l'influence de son école que nous voyons, dans la capitale du monde chrétien, le type antique de saint Pierre se relever au point d'être devenu, pour ainsi dire, le seul officiel. En 1806, on l'a adopté, quand il s'est agi de renfermer les deux têtes de saint Pierre et de saint Paul dans de nouvelles châsses qui les représenteraient, pour remplacer celles qui, données par le pape Urbain V, avaient péri dans la tourmente révolutionnaire. Aujourd'hui, avons-nous dit, sur la plupart des imprimés émanés de l'autorité pontificale, on voit gravées en tête les images des deux Apôtres, que nous reproduisons à la page suivante, conçues invariablement d'après les mêmes idées, c'est-à-dire que saint Pierre et saint Paul ont également la tête garnie de cheveux, et qu'ils ne se distinguent que par le plus ou le moins d'allongement de la barbe et du visage, saint Paul, depuis la Renaissance, ayant lui-même presque universellement cessé d'être représenté chauve.

Cependant, à Rome même encore, la plupart des peintres, libres d'obéir à leur propre impulsion, ont continué de représenter saint Pierre chauve, tel qu'il était devenu vulgaire de se figurer le saint Apôtre. Leur en feronsnous un crime, et demanderons-nous qu'un type consacré dans le monde chrétien par trois cents ans de règne, soit, à raison des vices de son avénement, sacrifié, soit à l'amour de l'antiquité profane ou sacrée, soit à

celui du moyen âge chrétien? Nous n'irons pas jusque-là. Nous avons toujours fait abstraction de la différence des traits qui, laissant subsister



10 S. Pierre.
11 S. Paul.

Types des pièces officielles à Rome.

la forme générale de la tête, n'ont pas une valeur bien déterminée au point de vue iconographique. Les choses ainsi considérées, les exceptions mises à part, il n'existe à la rigueur, dans l'art chrétien, qu'un seul type de saint Pierre, avec trois modifications dans l'état des cheveux, qui, dans l'espace de peu d'années, peuvent facilement se rencontrer sur la même personne. Ces modifications ont cependant, dans l'histoire de l'art, une sérieuse importance, parce qu'elles désignent des époques et des écoles, et manifestent leurs tendances.

Quand on a voulu représenter saint Pierre avec un caractère de dignité et de force dans une verte vieillesse,— pensée dominante encore aux temps voisins de la grande lutte de l'Église naissante, et qui, par des considérations moins élevées peut-être, s'est reproduite dans les temps modernes, — on a laissé à saint Pierre une chevelure entière, qui coïncide ordinairement avec une attitude plus ferme et des traits plus mâles.

A-t-on voulu caractériser en sa personne l'Église dont il est le chef, on lui a attribué la couronne cléricale, dont l'usage domina pendant le cours

du moyen âge, si disposé à attacher à toutes choses des pensées fortes et fécondes.

Vient-on à la négliger, en perd-on la signification, pour s'en tenir à imiter seulement ce qu'on voit, à exprimer seulement ce qu'on sent, chacun à sa manière et dans sa mesure, saint Pierre n'a plus d'autre couronne que celle qui est le signe naturel d'une vieillesse vénérable. Ce genre de couronne au moins, le xv[e] siècle fit sentir qu'il entendait bien le donner au prince des Apôtres. Cette dernière modification du type de saint Pierre est toujours favorable aux sentiments doux et affectueux en général, comme elle l'est en particulier aux sentiments de componction dans lesquels, depuis lors, et en souvenir de sa chute, on s'est plu à représenter l'Apôtre repentant.

Nous avons exposé les faits. C'est à l'artiste chrétien, selon la nature et la destination de ses œuvres, selon qu'il fera de l'art monumental ou qu'il travaillera dans un genre moins élevé, selon qu'il envisagera le plus grand des pontifes ou l'humble pêcheur, selon qu'il devra parler à l'esprit ou s'adresser au cœur, c'est à lui de choisir entre les trois modifications du type de saint Pierre. Désormais ces modifications sont toutes consacrées par de trop nombreux et de trop illustres exemples, pour qu'il nous soit permis d'en patronner une seule, à l'exclusion des deux autres.

VI.

TYPE DE SAINT PAUL.

A l'inverse de saint Pierre, qui, laissé d'abord en pleine possession de tous ses cheveux, s'en était vu généralement privé et ne les recouvrait plus que par une sorte de faveur exceptionnelle, saint Paul, à la fin, avait trouvé tout le monde disposé à lui rendre les siens, qu'il aurait réellement perdus, selon toutes les traditions.

Sur une centaine de ses images de toutes les époques antérieures à la Renaissance, prises pour termes de comparaison, nous en avons compté un peu plus des deux tiers qui étaient chauves[1]; rarement depuis l'a-t-on représenté sans une abondante chevelure.

1. Parmi les figures de saint Paul mises sous les yeux de nos lecteurs, on remarquera qu'il est chauve, sur le médaillon de bronze du Vatican (p. 117), sur le sarcophage où l'on a reproduit son martyre (T. II, pl. xv), dans la mosaïque de saint Venance (T. I, pl. vii); sur les sceaux pontificaux (T. II, p. 115); sur l'ivoire du musée de Berlin et sur le vitrail de Poitiers (*Ib.*, pl. vi, fig. 5 et 6); sur la miniature des *Emblemata biblica* (*Ib.*, p. 392); sur les

On voit cependant, par ces chiffres mêmes, que jamais, par rapport à sa calvicité, l'unanimité ne fut aussi complète dans les monuments de l'art, que nous l'avons constatée dans les monuments écrits. Fait digne de remarque : les Grecs, auxquels nous devons surtout ce dernier ordre de témoignage, ont été en ce point les moins fidèles à s'y conformer : la croix de Namur, le reliquaire de Limbourg, le triptyque de la Bibliothèque nationale, publiés par les *Annales archéologiques*, aussi bien que le panneau du diptyque peint que nous avons publié (T. III, p. 369), où saint Pierre et saint Paul soutiennent l'Eglise, aussi bien qu'un autre panneau analogue où ils s'embrassent, et que l'on verra ci-après, nous montrent saint Paul avec tous ses cheveux. Et cependant le *Guide de la Peinture* du mont Athos prescrit de le peindre chauve, avec la barbe junciforme[1].

Quoi qu'il en soit, si les artistes des temps primitifs ou du moyen âge, latins, grecs ou francs, ont assez souvent ombragé de cheveux la tête de saint Paul, ils ne l'ont point fait de la même manière que les artistes de la Renaissance. A ceux-ci appartiennent en propre ces chevelures épaisses et flottantes, auxquelles ils semblent avoir voulu attacher la puissance de parole et d'action propre à l'Apôtre des Gentils, à peu près comme la force de Samson dépendait de ses cheveux. Ne nous y trompons pas : on l'a fait par suite d'une malheureuse tendance à tout matérialiser, et, les choses une fois lancées, les plus spiritualistes s'y sont laissé prendre.

La vraie inspiration ne s'agite pas à la façon des énergumènes : elle est calme et sereine; la sainteté l'est toujours dans ses plus vifs épanouissements de lumière, comme dans ses plus puissantes manifestations de force. Un saint Paul, physiquement faible et débile d'apparence, comme il s'est dépeint lui-même, ne fera que mieux valoir, par le contraste, l'entraînement attaché à ses discours et l'ascendant exercé par sa présence.

Ceux qui ont à peindre ou à sculpter saint Pierre et saint Paul, devraient avoir toujours présentes les paroles par lesquelles Nicéphore Calixte termine le portrait qu'il en donne : « On ne pouvait envisager », dit-il, « ces deux disciples de Jésus-Christ, sans voir en eux quelque chose « de divin. A leur aspect, les fidèles sentaient une grâce secrète opérer « en eux. » Les artistes ne devraient surtout jamais perdre de vue que, au contraire, en répandant sur leurs traits une céleste placidité, le Beato An-

vignettes de la *Bible moralisée* de la Bibliothèque nationale, où d'ailleurs, à tort, ses cheveux sont blancs (T. I, p. 113 ; T. III, p. 387); parmi les Apôtres de Fra Angelico, ci-dessus (pl. XI). Il porte tous ses cheveux dans la peinture du cimetière des Saints-Marcellin-et-Pierre (T. II, pl. XX), et dans la mosaïque de Saint-Côme-et-Saint-Damien (T. I, pl. IV).

1. *Guide de la Peinture*, p. 229.

gelico (voir pl. XI) a fait saint Pierre et saint Paul plus ressemblants qu'aucun autre peintre : nous pouvons le dire, en leur appliquant ces paroles que Vasari a dites en général de tous les Saints sortis de son inimitable pinceau.

Pour mettre un terme à cette partie de notre étude sur les types proprement dits des deux Apôtres, nous dirons que l'on peut au moins imiter le pieux artiste, en adoptant la forme générale de ses têtes de saint Pierre et de saint Paul. Nous ne connaissons pas de meilleurs modèles, soit qu'il conserve à saint Pierre sa couronne de cheveux avec la profonde signification qui s'y attache ; soit que, le vieillissant de quelques années, il lui donne, à titre personnel, un droit de plus à nos respects ; soit qu'il exprime, sur un front largement découvert, la noble et puissante sérénité de saint Paul.

VII.

ATTRIBUTION DE LA CROIX A SAINT PIERRE.

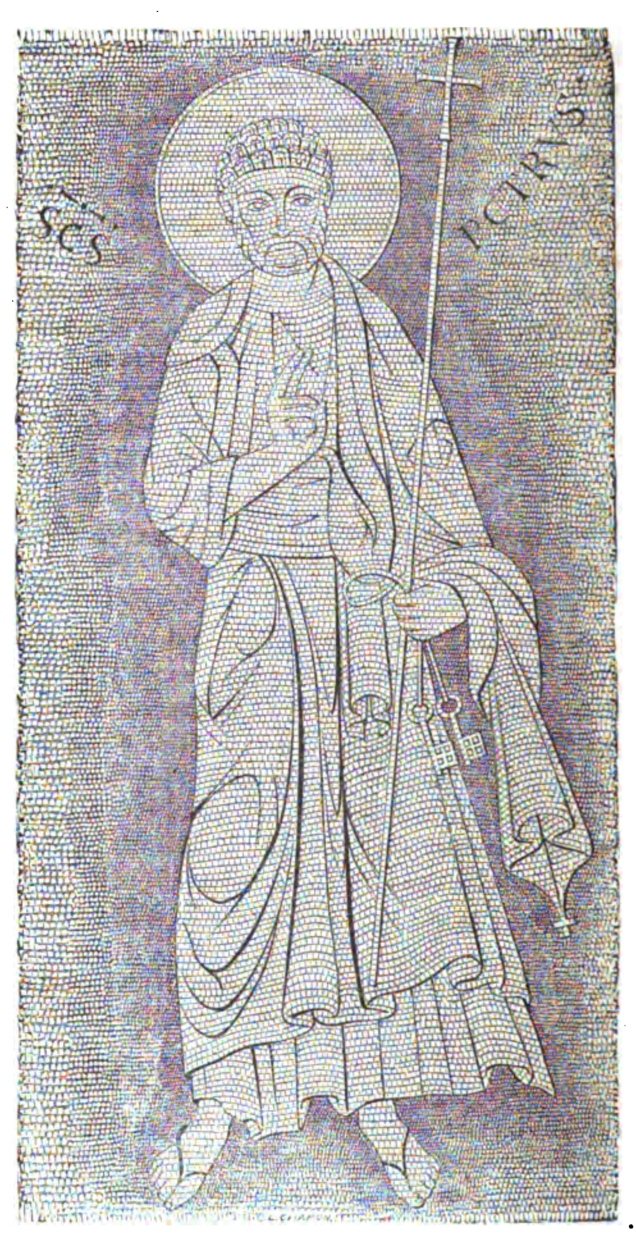
Un des caractères les plus décidés de l'art chrétien, dans sa première période, c'est de représenter les Apôtres et les autres Saints sans aucun attribut directement propre à les faire reconnaître. Nous avons dit à quelle disposition générale répond cette observation. En conséquence, lorsque des attributs de ce genre commencent à se produire, c'est par rapport à leur signification générale, et non pas à titre d'insigne personnel dans le sens auquel nous sommes accoutumés. Il est utile de le rappeler tout particulièrement, au moment où nous portons notre étude sur les attributs qui ont été assignés à saint Pierre et à saint Paul.

Après le *volumen* ouvert ou plus ou moins roulé, commun, dès le principe, à tous les Apôtres, la Croix est le premier attribut qui apparaisse entre les mains de l'un d'eux.

Dans la nombreuse série de monuments des IVe et Ve siècles : — verres à figures dorées, pierres gravées, sarcophages — où apparaît un Apôtre portant la Croix et auquel le Christ, triomphant, donne le *volumen* déployé, nous avons démontré que, en cet Apôtre, il fallait toujours reconnaître saint Pierre. Cette opinion, qui avait été d'abord contredite, a reçu, depuis que nous l'avons soutenue pour la première fois [1], les plus puissantes confir.

1. *Revue de l'Art Chrétien*, T. I et II.

mations. Le P. Garucci a été ramené à notre sentiment par des études plus



12

Saint Pierre portant la croix et les clefs. (Mosaïque du XIe siècle.)

approfondies [1], après avoir soutenu le sentiment contraire [2]. M. de Rossi surtout nous a prêté un appui décisif [3]. Nous nous sommes assuré que Foggini, après des recherches importantes faites avec l'intention expresse de s'éclairer sur ce point, avait déclaré que jamais il n'avait vu une seule image où saint Paul, désigné d'ailleurs par une indication certaine, portât la Croix [4]. Nous serions au contraire en mesure d'étendre indéfiniment la liste des monuments qui, sans interruption et sans contestation possible, du VIe siècle au XVIe, montrent saint Pierre en possession de cet insigne. Il suffira de rappeler quelques-uns de ceux qui ont été donnés dans cet ouvrage, comme la mosaïque de Saint-Venance (T. I, pl. VII); la Croix émaillée du Vatican (T. II, pl. XVI, fig. 1); les monnaies d'Anastase III et Jean VIII (T. II, pl. VI, fig. 2 et 3), le *Bénédictional* de Saint-Œthelwold (*Ibid.*, *id.*, fig. 1); ajoutez la mosaïque de Saint-Marc à Venise (XIe siècle), et le sceau allemand que nous reproduisons.



13
Saint Pierre dans le ciel. (Sceau du XIIIe siècle.)

Le P. A. Martin pensait que la férule apostolique avait pour origine la Croix portée primitivement par saint Pierre. Nous avons dit que, dans

1. Garucci, *Vetri ornati.*
2. *Id.*, *Hagioglypta Macaini.*
3. *Bulletin d'Arch. chrét.*
4. Foggini, *De divi Petri itinere.*

le principe, cette Croix ne lui avait été nullement attribuée comme l'instrument de son supplice : c'était le signe de la victoire remportée par Jésus-Christ, signe passé de ses mains dans celles du chef visible de son Eglise. Toute espèce de doute disparaît quand on voit cette Croix se lier avec le monogramme sacré, comme sur le devant d'autel en argent repoussé, dans la basilique de Saint-Ambroise, à Milan [1], ou se lier avec les clefs, comme dans la miniature du *Bénédictional* de Saint-Œthelwold.

C'est avec cette signification, à n'en pas douter, que, sur les anciens sarcophages, la Croix portée par saint Pierre est revêtue de pierres précieuses; qu'elle est scellée sur sa poitrine, sur les monnaies d'Anastase III et sur la Croix émaillée du Vatican; qu'elle prend la forme d'un sceptre ou d'une croix processionnelle ou triomphale, dans la mosaïque de Venise ou sur le sceau allemand que nous venons de reproduire. Nous ne saurions affirmer qu'il en fût absolument de même sur la Châsse des grandes reliques, à Aix-la-Chapelle, où cependant la Croix de saint Pierre est encore gemmée, quoique moins richement. Sur ce monument, on a commencé à représenter les autres Apôtres avec les insignes de leur propre victoire, et la preuve que ce nouvel ordre d'idées réagit sur la pensée attachée à la Croix de saint Pierre, c'est qu'à dater de ce moment il arriva de la représenter renversée, sur le gaufrier du musée de Cluny, par exemple [2], sur le devant d'autel de la chapelle de l'hôtel de ville, à Cologne (xiv[e] siècle) [3]. C'est ainsi que, pour apprécier le sens d'un même objet, il est indispensable de tenir compte des temps, des lieux et des circonstances.

Nous ne nous attacherons pas à décrire plus amplement les différentes formes que la Croix a pu prendre entre les mains de saint Pierre. Nous ne pensons pas que cette variété provienne ordinairement d'aucune intention réfléchie. La Croix ayant été considérée, dans les mains de saint Pierre, comme une sorte de sceptre, on peut rattacher à cet emblème la verge de Moïse. D'une part, cette verge a pris quelquefois, nous l'avons vu, la forme d'une croix dans la main de Moïse lui-même (T. II, p. 276); de l'autre, la verge du Prophète a été mise dans celle de saint Pierre, considéré, — nous le verrons bientôt plus amplement, — comme le Moïse de la nouvelle loi, ainsi qu'on peut le vérifier sur le grand sarcophage du musée de Latran (T. II, pl. viii), dans les trois scènes de la rangée inférieure, à la gauche de Daniel.

Il nous paraît que l'attribution de la Croix à saint Pierre, moins fréquente au xiv[e] siècle, est devenue rare au xv[e]. Nous l'avons retrouvée à Poitiers, dans une peinture murale du xvi[e] siècle, découverte vers 1860

1. Ferrario, *Monumenti di San Ambrogio.*
2. *Annales Arch.* T. XIII, p. 85.
3. *Trésors de Cologne*, pl. xviii, fig. 69.

dans l'église Notre-Dame, et où saint Pierre est représenté en buste. On en trouverait peut-être difficilement des exemples plus récents, les clefs qui, depuis bien des siècles, étaient en pleine vogue, ayant paru satisfaire à tous les besoins, soit pour distinguer saint Pierre, soit pour exprimer toutes ses prérogatives.

VIII.

LES CLEFS DE SAINT PIERRE.

Si constante qu'ait été jusqu'à la Renaissance l'attribution de la Croix au prince des Apôtres, elle n'a jamais été aussi fréquente que celle des clefs ; la Croix apparaît plus anciennement, mais les clefs ont promptement prévalu comme l'emblème le plus caractéristique.

Le *Don des clefs* fait par Notre-Seigneur à saint Pierre est représenté sur celui des sarcophages du Vatican qui contient actuellement les restes du pape Grégoire V, et qui fut trouvé le 14 août 1607, en creusant les fondations de la nef du milieu de la nouvelle basilique [1]. On le retrouve sur deux sarcophages de Saint-Maximin en Provence [2], sur les fragments d'un autre sarcophage du musée d'Avignon, et nous avons cru encore le reconnaître au musée d'Arles, sur un de ces monuments trop frustes pour que nous puissions l'affirmer avec certitude.

Mais, par cela même que, sur ces sarcophages, le fait de la tradition des clefs est l'objet de la représentation, on ne peut pas les compter parmi les plus anciens monuments où les clefs sont mises entre les mains de saint Pierre, à titre d'attribut personnel. Il n'en est pas de même de la clef portée autrefois par le saint Apôtre dans la mosaïque de Sainte-Agathe-des-Goths, de celle qu'il porte dans la mosaïque de l'arc triomphal de Saint-Paul-hors-les-Murs; et rien ne prouve que les sarcophages dont nous parlons soient antérieurs à ces monuments; mais les clefs pourraient y avoir été ajoutées depuis, comme nous l'avons soupçonné pour la triple tonsure de saint Pierre, à Sainte-Agathe, comme la chose est prouvée pour l'épée de saint Paul, dans sa basilique. La mosaïque de Sainte-Marie *in Cosmedin*, à Ravenne, nous offre un fondement plus certain, mais il nous reporte au VIe siècle. Ce n'est d'ailleurs qu'au IXe que

1. Bosio, *Rom. sott.*, p. 61 ; Dionysio.
2. L. et Ph. Rostan, *Monuments de l'église de Saint-Maximin*, 1862, pl. VIII et XIII.

l'attribution des clefs à saint Pierre paraît avoir été d'un emploi vraiment habituel.

Nous ne voudrions même pas affirmer qu'à cet égard nous n'ayons été, en France et en Allemagne, fort en retard sur l'Italie, et même sur l'Angleterre qui, avec la mission de saint Augustin, reçut plus directement ses inspirations de Rome, au VIIe siècle. Les miniatures anglaises du Xe siècle nous montrent saint Pierre en pleine possession des clefs en toute circonstance : nous l'avons vu dans le *Bénédictional* de Saint-Œthelwold. Il en est de même d'un manuscrit saxon de l'abbaye d'Hide, publié dans l'*Angleterre ancienne* de Strutt[1], où la sainte Vierge et saint Pierre sont placés à droite et à gauche de Notre-Seigneur ; et au-dessous, le roi Canut le Grand et la reine Algysse, sa première femme, à droite et à gauche d'un autel sur lequel repose la Croix. Nous n'avons connaissance, au contraire, d'aucun monument français antérieur au XIe siècle, où saint Pierre porte les clefs ; mais nous croirions facilement que cela vient de la rareté de ces monuments, et que nous n'avons pas tardé autant à suivre l'exemple de l'Italie.

Saint Pierre quelquefois ne porte qu'une seule clef, le plus souvent il en a deux ; sur quelques monuments on lui en a donné trois, et M. Didron a signalé une miniature de la Bibliothèque nationale où il en tient jusqu'à six[2].

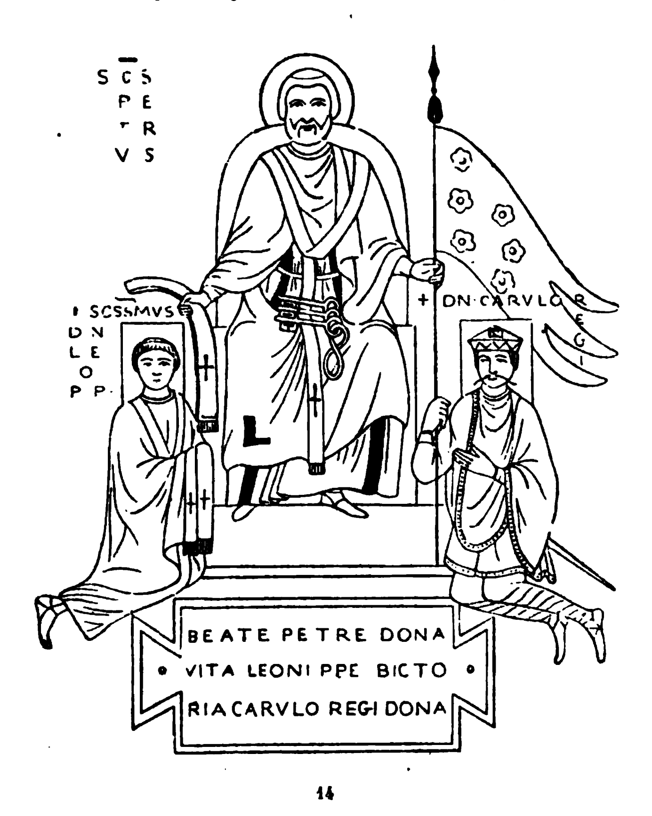
Pour préférer les deux clefs à une seule, il n'est besoin d'autre raison que le nombre pluriel dont s'est servi Jésus-Christ, lorsqu'il dit à saint Pierre : « Je te donnerai les clefs du royaume des cieux[3] ». Il est donc permis de croire que, parmi les artistes qui les ont multipliées davantage, il en est qui n'ont eu, en le faisant, d'autre motif que le texte évangélique. Cependant, il était dans l'esprit d'un art où tout tendait à prendre une forte signification, et où celle des nombres était moins négligée que toute autre, que chacune des clefs eût bientôt un sens particulier.

Les deux clefs ont été souvent représentées, l'une d'or, l'autre d'argent. On en voit un exemple du XIIe ou XIIIe siècle, à Saint-Paul-hors-les-Murs, dans la salle dont nous avons parlé, placée entre la basilique et le cloître. Au XIVe siècle, on en trouve plusieurs exemples dans les peintures du Musée chrétien au Vatican. Pour le XVe, nous citerons Giovanni Santi, père de Raphaël, dans un tableau publié par la société d'Arundel, et où il se montre digne d'être le père d'un si illustre fils.

1. *Angleterre ancienne*, traduction française, in-4°, Paris, 1789, pl. XXVIII.
2. *Manuel d'iconographie*, p. 304.
3. Matth. XVI, 19.

Dans les idées populaires, ces deux clefs ont été considérées plus d'une fois comme étant les clefs du Paradis et du Purgatoire; mais les interprètes plus sérieux ont dit qu'elles exprimaient, l'une le pouvoir de délier, l'autre celui de lier, le pouvoir d'absoudre et celui d'excommunier; Mgr Crosnier ajoute : le pouvoir de paître les brebis et les agneaux, c'est-à-dire les évêques et les prêtres d'une part, et les simples fidèles de l'autre [1].

Des trois clefs, cinq exemples seulement ont été signalés : encore le cin-



14

Saint Pierre, saint Léon III et Charlemagne. (Mosaïque du Triclinium de Léon III.)

quième, donné sur une planche de la *Gerarchia ecclesiastica* de Bonanni [2], n'est-il que le résultat de l'impression produite par les quatre autres; il n'a

1. Crosnier, *Icon. chrét.*, p. 215.

2. *Gerarchia ecclesiastica*, in-4°, Rome, 1720, cap. XXXIV. Dans cette planche, saint Pierre ne porte pas les trois clefs, elles sont suspendues par une main dans l'angle droit du tableau. Au reste, cette planche a été dessinée avec tant de négligence, que, donnée à propos d'une image de saint Pierre portant la tonsure, elle le représente chauve. Il est assis, porte une grosse clef et lève un doigt; deux jeunes clercs sont à genoux devant lui.

aucune valeur monumentale. Alemanni en cite trois[1], que nous avons pu vérifier de nos propres yeux : la mosaïque du triclinium de Léon III, celle du tombeau d'Othon II, conservée dans les cryptes de la basilique de Saint-Pierre, et une miniature grecque d'un manuscrit de la bibliothèque du Vatican (699, in-fol.), remontant à la fin du VIIe siècle. Le quatrième exemple est donné, selon Mabillon, par une miniature du VIIIe siècle. Le plus important de ces monuments est sans contredit la mosaïque du triclinium de Léon III, dont nous empruntons la reproduction à M. Didron. On remarquera que les deux mains de saint Pierre, étant occupées par le pallium qu'il donne au Pape régnant, et l'étendard de défenseur de l'Église qu'il donne à Charlemagne, les trois clefs sont posées sur ses genoux.

Faut-il croire, avec Alemanni, que la troisième clef a trait en quelque manière au pouvoir temporel du Pape, au pouvoir de diriger dans une certaine mesure les choses temporelles pour le bien des choses spirituelles? Cette signification ne nous paraît pas improbable dans la mosaïque dont nous parlons, vu les circonstances particulières où elle avait été exécutée. En dehors de ces circonstances, nous croirions plus volontiers, avec le P. Théophile Raynaud, que, dans les trois clefs, on a eu principalement en vue la perfection du nombre trinaire, comme dans les trois couronnes de cheveux, comme plus tard dans les trois couronnes de la tiare, pour exprimer la plénitude de la puissance pontificale, plénitude de science, de puissance et de juridiction. Bonanni admet aussi cette interprétation, en substituant l'ordre à la puissance[2]. Quant à la tiare, les deux couronnes suffisaient effectivement pour exprimer la réunion de la souveraineté spirituelle et de la souveraineté temporelle; la troisième n'a fait qu'ajouter une idée de plénitude.

D'autres, comme Yves de Chartres, comme Honorius d'Autun, ont pensé que les trois clefs exprimaient un triple pouvoir sur le ciel, la terre et les enfers.

Il arrive souvent que les deux clefs sont soudées ensemble, et nous avons vu comment, au-dessus d'elles, la croix a pu être rivée (T. II, pl. VI); dans ces sortes de cas, on a dû se proposer d'exprimer l'intime union de toutes les prérogatives apostoliques.

1. *De Lateranis parietinis*, p. 86.

2. *Le tre Chiavi significano le triplicità podestà, sive le Chiave della scienza dell' ordine e della giuridizione.* (*Gerarchia ecclesiastica*, p. 136.)

« En mettant la tiare sur la tête du saint Pontife, le Cardinal lui dit : *Accipe tiaram* « *tribus coronis ornatam et scias te esse Patrem, Regem et Christi vicarium.* Craisson, « dans son *Manuale totius juris canonici,* dit que le pape porte la tiare surmontée de « trois couronnes, pour marquer sa triple autorité comme *docteur, législateur et juge* « *suprême.* » R.

Alemanni a publié une médaille qu'il attribue, avec grande apparence de raison, à Léon III, et où saint Pierre porte une clef suspendue sur l'épaule [1]. Sa vignette ne reproduit pas assurément le caractère d'une figure du VIIIe ou du IXe siècle; mais il suffit, pour qu'elle doive fixer notre attention, qu'elle soit exacte quant à cette particularité, ce dont nous ne pouvons douter. Mgr Gerbet fait observer, à ce propos, que, chez les Hébreux, le premier ministre portait sur l'épaule les clefs de la maison de David ; tout au moins, cette expression servait à le désigner. Dans Isaïe, Dieu fait allusion à cet usage lorsqu'il dit : « *Dabo clavem domûs David super humerum ejus* [2] ». Cette médaille exprimerait donc, d'une manière toute biblique, cette pensée : que saint Pierre est le premier ministre de Dieu.

IX.

AUTRES ATTRIBUTS DE SAINT PIERRE.

Le coq est devenu, depuis la fin du XVIe siècle, un attribut très-ordinaire de saint Pierre représenté dans le sentiment de son repentir, et non plus dans le caractère de sa dignité ; la galerie Pitti, à Florence, en offre un exemple de la main du Guide. Lorsque nous avons publié, dans les *Annales archéologiques*, comme une première édition de cette étude sur l'iconographie de saint Pierre et saint Paul, nous n'avions pas remarqué d'exemple plus ancien, et nous avions pensé qu'on n'en trouverait pas facilement. « C'était », disions-nous, « dans ce sens un attri-« but moderne, appartenant à un ordre d'idées tout récent [3] ». La circonspection dont nous sentions le besoin, quand nous nous servions de ces termes, nous a préservé d'une erreur : nous en aurions commis une, si nous avions affirmé qu'on ne trouverait pas plus anciennement le coq employé comme attribut fixe de saint Pierre. Nous croyons que nous avions raison, au contraire, en disant qu'on ne le trouverait pas facilement employé dans l'ordre d'idées dont nous parlons, c'est-à-dire en représentant l'Apôtre sous un point de vue tout personnel, et plutôt comme un modèle de pénitence qu'en qualité de chef de l'Église.

Depuis lors, nous avons vu, non pas seulement un coq, mais deux coqs associés à saint Pierre représenté avec un caractère de généralité et en

1. Alemanni, *Lateran. pariet.*, p. 61, 110, 112.
2. Isai., XXII, 22 ; Gerbet, *Esquisse de Rome chrétienne*, T. II, p. 64.
3. *Annal. arch.*, T XXIII, p. 268.

dehors de toute action, dans une miniature du VIII[e] siècle publiée par M. Westwood [1]. Dans le grand reliquaire à volets en cuivre émaillé du XIII[e] siècle, appartenant à la cathédrale de Chartres — que nous avons observé sous le n° 405, lors de l'exposition de cette ville, en 1869 — saint Pierre a été également représenté avec un coq comme attribut fixe. Il a été gravé avec cet emblème sur une des parois latérales intérieures de ce petit monument, en regard, sur la paroi opposée, de saint Thomas, invité par Notre-Seigneur à toucher ses plaies. On voit aussi saint Pierre avec le coq sur un des vitraux de la cathédrale d'Auch, mais alors on se rapproche de bien près de l'époque du Guide. C'est aussi la seule de ces représentations dans laquelle le sentiment personnel, nous ne dirons pas de la pénitence, mais d'un douloureux repentir, puisse primer l'idée attachée au chef de l'Église, ou. pour parler plus absolument encore, dans laquelle le sentiment puisse primer l'idée.

L'idée attachée au coq, quand nous le rencontrons comme attribut de saint Pierre, à des époques plus anciennes, nous paraît surtout être celle de la vigilance pastorale. Le coq a manifestement cette signification, sur le reliquaire en ivoire de Brescia. Il n'y figure pas, il est vrai, directement comme attribut fixe de saint Pierre, mais il se rapporte à lui d'une manière assez significative, au moyen d'une double représentation. D'abord il figure sur le couvercle du reliquaire, dans la scène du *Reniement* : là il se rapporte au fait, — comme sur les sarcophages, en très-grand nombre, où ce reniement est prédit, comme dans les représentations beaucoup moins nombreuses de ce reniement lui-même. — Dans ces conditions, il ne constitue pas un attribut vraiment fixe et personnel; il sera l'objet de nos observations, quand nous étudierons les compositions où saint Pierre est mis en scène; nous ne nous en occuperions pas dans ce moment, si ce n'était sa correspondance avec l'autre coq représenté sur la face du même monument. Ici le coq, rapproché de la scène où le Bon Pasteur part pour aller à la recherche de la brebis égarée, a évidemment une valeur toute symbolique, il n'a plus de rapport direct avec saint Pierre; mais nous prenons en considération la liaison qui existe entre toutes les parties de ce petit monument, la similitude de ces deux coqs, celle de leur position; l'importance du rôle attribué au prince des Apôtres, sur l'autre face où il remplit l'office de juge de Saphire, et où l'on emporte déjà le corps d'Ananie; où Judas pendu tient la place du coq et semble mettre en relief la différence entre les deux Apôtres : l'un, averti par le chant du vigilant oiseau, sut réparer sa faute, tandis que l'autre mit le comble à la sienne par son détestable désespoir.

1. *Miniatures anglo-saxonnes et irlandaises*, pl. XIX.

Nous croyons bien que le coq employé, dans les monuments subséquents, comme attribut de saint Pierre, a pour but de rappeler son repentir, mais pour en dire l'efficacité, dont l'idée s'associe plutôt avec celle de son ministère réparateur, qu'avec la spectacle de ses propres larmes. On comprendra mieux notre pensée, lorsque nous aurons porté notre étude sur la *Prédiction du reniement*, qui tient une si grande place dans l'iconographie des IVe et Ve siècles.

La correspondance de saint Pierre avec saint Thomas, sur le reliquaire de Chartres, n'est non plus ni toute fortuite, ni fondée sur le rapport des faits ; les deux représentations s'associent au *Crucifiement* qui occupe le fond, c'est-à-dire le champ principal du monument ; l'idée qui leur est commune, est évidemment celle de la réparation, et nous sommes bien trompé si saint Pierre n'est pas représenté là comme le ministré par excellence de la réparation.

Chef visible de l'Église, sa vivante et individuelle personnification, il a reçu ensuite successivement tous les attributs qui, dans la suite des temps, ont exprimé la puissance et le caractère de l'Eglise elle-même. Les monuments primitifs le montrent recevant des mains du Sauveur le volume sacré ; il est spécialement chargé de porter la croix triomphante ; la couronne cléricale simple, double ou triple, se dessine sur sa tête ; seul entre tous, il lui arrive de conserver l'emblème d'une jeunesse qui ne doit pas vieillir ; les clefs du royaume céleste lui sont particulièrement conférées ; le pallium, enfin, vient reposer sur ses épaules, et la tiare ceindre sa tête d'un triple diadème. Nous ne parlons pas des autres insignes, la chape, la mitre, qu'on lui voit plus rarement.

La mosaïque du Triclinium de Léon III (ci-dessus, p. 145) nous offre un exemple du pallium attribué à saint Pierre, dans un monument du VIIIe siècle. A Chartres, on en voit un du XIIIe siècle, dans la verrière de Saint-Pierre-et-Saint-Paul, où le prince des Apôtres est aussi couronné de la tiare. Le pallium lui a été aussi placé sur les épaules par le Beato Angelico, dans l'encadrement de la *Descente de Croix* (pl. VI, fig. 4). Nous avons parlé de ce double geste de certains religieux, indiquant à la fois le pallium et la couronne cléricale, pour désigner saint Pierre. Le pallium est considéré comme émanant absolument de lui. On sait que cet insigne est tissu avec la laine des agneaux bénits par le Pape dans la basilique de Sainte-Agnès, le jour de la fête de cette Sainte : mais c'est seulement après en avoir fait le dépôt dans une urne, sur le tombeau du prince des Apôtres, que le successeur de saint Pierre en gratifie les archevêques de la chrétienté, toujours comme d'un insigne qui, à la rigueur et en principe, lui appartient à lui-même en propre.

La tiare est d'un usage moins ancien ; mais, une fois adoptée, dans

l'esprit de l'art chrétien, elle devait naturellement être attribuée à saint Pierre. Nous l'avons fait remarquer sur la monnaie de Sergius III que nous avons publiée (p. 127). La forme conique de cette tiare pourrait la faire confondre avec une mitre. Il n'y a pas d'équivoque possible sur un chapiteau roman du cloître de Saint-Pierre de Montmajor, près d'Arles. Plus tard, cette attribution a été trop commune pour qu'il soit utile de multiplier les citations. Le plus remarquable de tous les monuments où saint Pierre porte la tiare, est sans contredit la riche châsse en argent, en forme de buste, qu'Urbain V fit faire, en 1369, pour renfermer la tête de saint Pierre, en même temps qu'une autre analogue pour renfermer celle de saint Paul. Cette œuvre est d'autant plus précieuse au point de vue de l'art, que c'est un des plus curieux spécimens de la tiare à trois couronnes. On retrouve la tiare isolée, dans cette même forme, sur une monnaie de Clément VII, antipape d'Avignon; dans une autre de ces monnaies, cette tiare est posée sur la tête de saint Pierre. Une monnaie d'Innocent VI (1352-1362) la montre à côté du Saint, au-dessus de ses clefs, conformément à l'usage si répandu depuis lors. Nous ajouterons qu'à Rome, aux jours de grandes solennités, on dépose une tiare sur la statue de bronze de saint Pierre.

X.

L'ÉPÉE DE SAINT PAUL.

La dignité unique de saint Pierre lui avait fait très-promptement assigner divers attributs spéciaux. Saint Paul n'en a jamais eu qu'un seul, qui lui ait été à la fois vraiment spécial et habituel : l'épée; et on ne le lui voit point entre les mains avant le XIIIe siècle. Le livre, bien que l'Apôtre des Gentils ait un titre particulier à le porter, lui est commun avec les autres Apôtres. Le vase d'où s'élève un lis surmonté d'une colombe, pour exprimer la grâce du Saint-Esprit, — attribut placé à ses côtés, sur la porte de bronze de Saint-Pierre du Vatican, — fait allusion au titre de *Vas electionis*, qui lui fut donné par l'Ange envoyé à Ananie. Mais ce titre, qui accompagne plusieurs de ses images [1], n'a pas été figuré, que nous sachions, en d'autres circonstances, avec cette signification.

1. Arc de Placidie, à Saint-Paul-hors-les-Murs; ancien buste, reliquaire de Saint-Jean-de-Latran.

M. de Rossi a publié dans son *Bulletin d'archéologie*, 4e trimestre de 1872, deux reliquaires découverts sous le grand autel de la basilique de Grado, en 1871, et qu'il juge du VIe siècle. Sur l'un de ces petits monuments, parmi huit de ces figures en buste dites *Clypeatæ*, parce qu'elles sont renfermées dans un médaillon circulaire, nous en remarquons trois qui ont paru à l'éminent interprète des antiquités chrétiennes, devoir représenter Notre-Seigneur entre les apôtres saint Pierre et saint Paul. Nous croyons cette attribution très-fondée, et, de plus, il nous paraît que ces deux Apôtres portent l'un et l'autre la tonsure cléricale. Ce serait la première fois que nous la verrions sur la tête de saint Paul; si cette observation était justifiée, il est probable qu'on en trouverait d'autres exemples, mais ils seraient eux-mêmes très-exceptionnels. C'est aussi par exception que, dans la mosaïque du tombeau d'Othon II, la tête de saint Paul est couverte d'un pan de son manteau; nous ne savons sur quel fondement cette disposition a été adoptée; nous n'en connaissons d'autre exemple que le triptyque en ivoire en style du XIVe siècle, que nous avons vu en la possession de Mgr Delamare, successivement évêque de Luçon et archevêque d'Auch, et cette singularité seule nous avait donné des doutes sur l'authenticité du monument.

Nous nous tenons donc à l'épée comme attribut de saint Paul; nous avons d'abord voulu nous rendre compte de l'époque à laquelle il l'avait reçue, et nous sommes arrivé à cette conclusion que c'était au moment où commença à se manifester la tendance de l'art à donner des attributs à tous les Saints. Cette tendance ne prit tous ses développements qu'au XIVe siècle. Il est certain cependant que, dès le commencement du XIIIe siècle, saint Paul avait son épée. A cet égard, Buonarotti n'avait pas poussé bien loin ses investigations, quand il disait ne connaître aucun monument où saint Paul portât son épée, antérieurement à un tableau de 1364 existant au monastère des Anges, à Florence; et de même Bottari, quand il déclarait partager cette opinion.

A défaut de monuments figurés dont l'authenticité ne serait pas suffisamment certaine, nous aurions le témoignage de Guillaume Durand; nous reproduisons en entier le passage du *Rationale*, que nous n'avions cité qu'en partie : *Paulus pingitur cum libro et ense : cum libro, quia doctor, sive propter conversionem suam ; cum ense, quia miles. Vide versus :*

Mucro furor Pauli, liber est conversio Sauli [1] :

« On représente saint Paul avec un livre et une épée : avec un livre,

1. *Rationale*, l. I, cap. III, § 16.

« parce qu'il est docteur, ou bien à cause de sa conversion; avec une « épée, parce qu'il est soldat ».

Il est évident que l'évêque de Mende n'aurait pas parlé ainsi, s'il s'était agi d'un usage qu'il aurait vu commencer. En effet, nombre de monuments antérieurs à l'époque où il écrivait, nous montrent saint Paul avec l'épée. Nous avons la Châsse des grandes reliques à Aix-la-Chapelle, considérée comme étant de 1220 environ, par les savants auteurs des *Mélanges d'archéologie* [1]; on peut y ajouter le tabernacle de Saint-Paul-hors-les-Murs, à Rome, de 1238 [2]; la châsse de saint Eleuthère, à Tournai, publiée dans les *Annales archéologiques*, et portant la date de 1247 [3]; le retable de saint Germer, de 1259, conservé au musée de Cluny (n° 57). Deux châsses en cuivre émaillé, appartenant au musée de Cluny (n° 2022), les vitraux de l'abside de la cathédrale de Reims [4], les statues de la façade occidentale de la cathédrale d'Amiens, le gaufrier du musée de Cluny, sont encore des monuments du XIII[e] siècle où saint Paul porte l'épée. On la voit entre ses mains sur un monument plus ancien, dans son ensemble, qu'aucun de ceux que nous venons de nommer : nous voulons parler du revêtement en argent de l'antique image du Sauveur, vénérée dans le sanctuaire du *Sancta sanctorum*, ou de Saint-Laurent, autrefois chapelle particulière des Papes, dans l'intérieur du palais de Latran [5]. Ce monument date d'Innocent III; mais nous avons constaté, sur l'original, qu'une sorte de frise, dans laquelle figure le saint Paul dont il s'agit, a été ajoutée depuis, quoique son style indique une époque peu différente.

En définitive, on peut soupçonner que la première attribution de l'épée à saint Paul remonte au XII[e] siècle, mais on n'en a pas de preuve, ne pouvant considérer comme de cette époque deux peintures que d'Agincourt lui attribue [6]. Depuis le XIII[e] siècle, au contraire, l'épée est devenue comme inséparable de saint Paul; on l'a ajoutée dans des monuments où originairement il ne l'avait pas, par exemple dans la mosaïque du tombeau d'Othon II, et dans celle de l'arc triomphal à Saint-Paul-hors-les-Murs.

Nous avons vu que cette épée n'avait pas trait uniquement au martyre de saint Paul, et qu'il fallait lui reconnaître aussi une autre signifi-

1. *Mélanges d'Arch.*, T. I, pl. I.
2. Nicolai, *Basilica di San Paolo*, pl. IX; d'Agincourt, *Sculpt.*, pl. XXIII.
3. *Ann. arch.*, T. XIII, p. 113.
4. *Vitraux de Bourges*, pl. d'étude, XVIII.
5. Marangoni, *Storia della capella di San Lorenzo*.
6. D'Agincourt, *Peinture*, pl. LXXXV, XCVII.

cation. On se demandera de plus si cette signification se modifie selon que la pointe est levée ou qu'elle est abaissée.

L'étude des monuments propres à nous éclairer nous amène à cette conclusion, que le symbolisme, ordinairement du moins, n'a pas été jusqu'à attacher de l'importance à la manière de tenir l'épée.

Nous avons distingué entre les motifs et les circonstances qui ont déterminé cette attribution, et les idées attachées plus tard à la chose déjà faite. Dès lors que, dans le principe, elle s'est produite comme effet du même mouvement en vertu duquel les autres Apôtres ont reçu pour insignes les instruments présumés de leur martyre, il a fallu en conclure que l'épée de saint Paul n'avait pas eu d'abord d'autre signification. Mais une fois qu'elle eut été mise entre les mains de l'Apôtre des Gentils, il était dans l'esprit du temps d'y attacher promptement un sens symbolique plus étendu, et les paroles de G. Durand nous ont montré qu'on n'avait pas tardé à le faire effectivement.

Husenbeth (*Emblems of Saints*) cite l'exemple d'un saint Paul avec deux épées; en attendant meilleur avis, nous n'y verrions qu'une fantaisie personnelle. Nous pourrions dire cependant, en rapprochant de ce double emblème les deux significations dont nous venons de parler, que l'une des épées est une allusion au martyre; l'autre, à cette éloquence qui, pour être un peu rude, n'en était pas moins pénétrante. Mais ce serait une pure conjecture, et nous n'en parlons que pour montrer combien il est facile de faire des conjectures gratuites; combien il importe, si ingénieuses qu'elles puissent sembler, de les distinguer des explications qui ressortent avec plus ou moins de probabilité de l'observation comparative des monuments entre eux, et de ceux-ci avec les textes, quand on les a étudiés, les uns et les autres, sans légèreté comme sans prévention.

ETUDE VI.

COMPOSITIONS RELATIVES A SAINT PIERRE ET A SAINT PAUL.

I.

RAPPORTS RESPECTIFS DE SAINT PIERRE ET SAINT PAUL, DANS LES COMPOSITIONS QUI LEUR SONT COMMUNES.

Après avoir observé, autant que nous l'avons pu, les types et les attributs qui, selon les lieux et les temps, ont servi à caractériser les apôtres saint Pierre et saint Paul, nous allons passer en revue les principales compositions où l'art chrétien les a fait figurer. Nous commencerons par les compositions qui sont symboliques plutôt qu'historiques, mettant en première ligne celles qui ont un caractère plus général, et parlant de celles qui sont communes aux deux Apôtres, avant de nous attacher à celles qui leur sont spéciales à l'un ou à l'autre, à saint Pierre d'abord, à saint Paul ensuite. Sans nous astreindre à l'ordre chronologique, par le fait nous nous en écarterons peu.

Il n'est pas de composition commune aux princes des Apôtres, qui soit plus ancienne et plus importante que celles où on les voit à droite et à gauche de Notre-Seigneur Jésus-Christ, ou d'un signe qui le représente, comme le chrisme ou la croix. Dans une nombreuse série de fonds de verre, le Sauveur tient une couronne sur chacune de leurs têtes. On pourrait croire que la couronne alors a trait à leurs martyres. Mais, en leur personne, le peuple fidèle honorait plus que de simples martyrs : en eux il voyait ses chefs ; leur gloire était plus spécialement la sienne. Lisons les titres magnifiques dont les comblent les saints Pères, et nous comprendrons mieux la signification de ces images des deux Apôtres réunis, que prodigua l'art chrétien primitif.

Ils étaient les chefs, disons mieux, les généraux de l'armée du Seigneur[1], les fondateurs de la cité nouvelle[2]; deux citadelles, deux tours armées pour sa défense[3]; les deux colonnes de l'édifice sacré; deux étoiles, deux flambeaux pour l'éclairer[4]; deux oliviers choisis croissant devant le Seigneur[5], pour alimenter la lampe du sanctuaire ; mieux encore, les princes des prêtres et les docteurs des nations, les auteurs des martyrs[6]; les Pères de toutes les Églises ; les deux Chérubins de l'Arche de la nouvelle alliance.

Ces héros d'une poésie nouvelle, plus chaste et plus vraie, venaient remplacer les demi-dieux de la fable, et, nobles *gémeaux* enfantés le même jour à la vie éternelle[7], ils devaient à jamais briller dans un ciel toujours pur. En voyant si souvent les deux Apôtres, soit jeunes et imberbes, soit même avec la barbe de l'âge mûr ou de la vieillesse, conserver une non moindre similitude de traits, nous n'avons pu nous défendre de songer à cette allusion, naturelle dans un temps où les chrétiens ne craignaient pas, en leur donnant un sens pur et plus élevé, d'emprunter quelques figures au paganisme mourant.

Confondus dans un même culte, en quelque sorte dans une même pensée, saint Pierre et saint Paul, à plus d'un titre, peuvent être considérés comme ne faisant qu'un ; saint Augustin l'a dit : *duo unum erant*[8]. Pour exprimer leur parfaite association, d'autres Pères les ont comparés à deux bœufs attachés au même joug, et aux deux yeux d'une même tête. De là en partie, mais en partie seulement, la confusion sur leur position respective, à la droite et à la gauche, qui a tant exercé la sagacité des archéologues.

Le médaillon en bronze que nous avons reproduit ci-dessus (p. 117) ne donne pas lieu à la question de la position respective, les deux Apôtres étant placés vis-à-vis l'un de l'autre, sans aucun personnage ni aucun signe intermédiaire.

Sur les fonds de verre à figures dorées, monuments qui ensuite peuvent être considérés, dans leur ensemble, comme les plus anciens

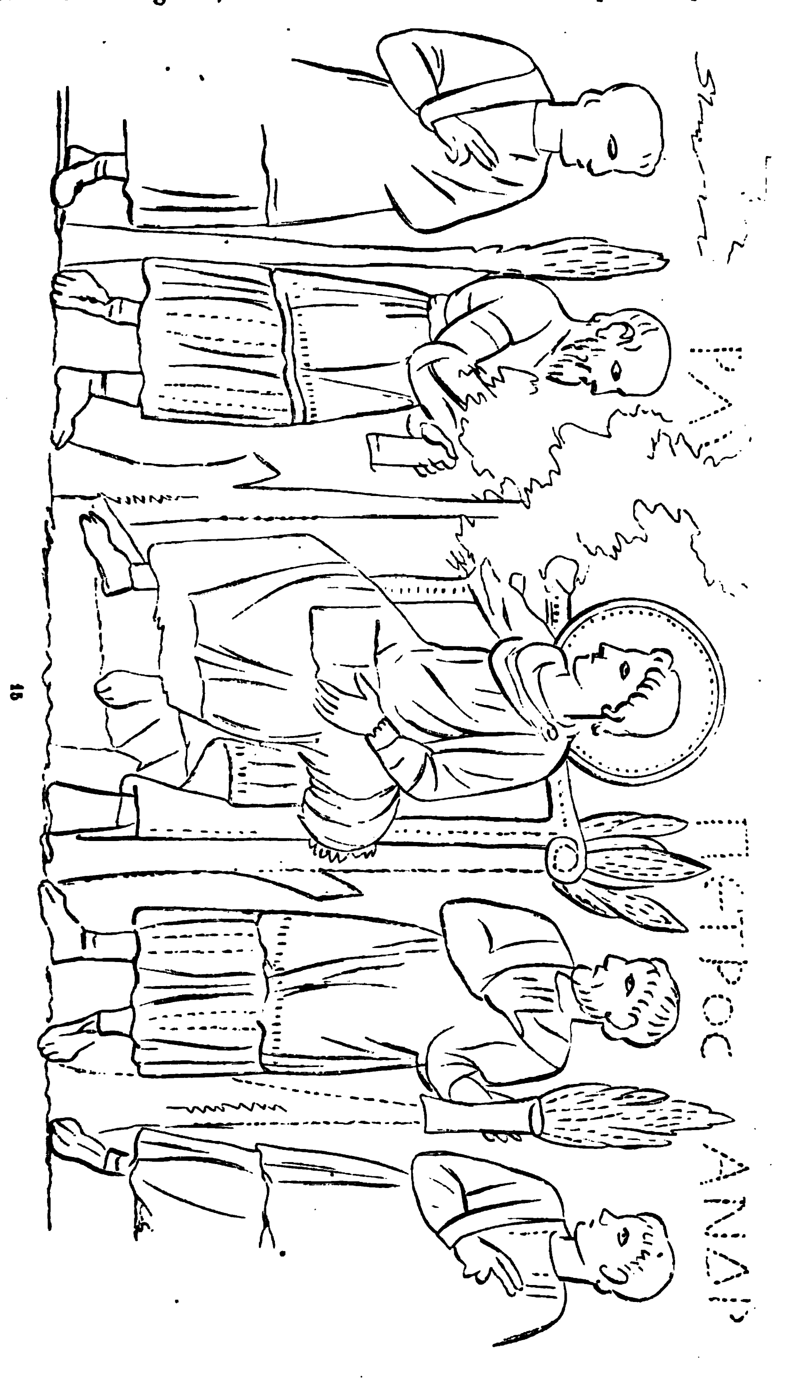
1. S. Jérôme.
2. Monnaies pontificales.
3. *A facie hostili duo propugnacula præsunt.* Fortunat., lib. III, carmen VII.
4. Cancelleri, *Memorie istoriche delle sacre teste di sancti Apostoli,* in-4°, p. 49. S. Jean-Chrysostome, *Homil.* 32 *in Epist. ad Romanos.* Hugues de Saint-Victor, cap. LXXII.
5. S. Ambroise.
6. Fauste dans Martène.
7. *Natalia*, c'est, on le sait, le nom donné aux fêtes des Martyrs, célébrées ordinairement le jour anniversaire de leur mort.
8. S. Augustin, *Serm.* 295.

parmi ceux qui nous offrent les deux Apôtres réunis, l'ordre hiérarchique, tel que nous le comprenons, a été si généralement observé, que c'est à peine si l'on trouverait deux ou trois exemples de saint Pierre placé à gauche, contre une soixantaine, de saint Pierre placé à droite. Mais il n'en est plus de même dans les monuments subséquents : à partir du vᵉ siècle, saint Pierre est plus communément passé à la gauche, et saint Paul l'a remplacé à la droite. Pendant tout le moyen âge, cet ordre se maintint, et la disposition primitive ne s'y rencontre plus qu'à titre d'exception. Les exceptions deviennent plus fréquentes aux approches de la Renaissance : les monnaies pontificales, à la fin du xvᵉ siècle et au commencement du xviᵉ, nous attestent qu'il régnait alors une grande incertitude sur la position à donner à chacun des deux Apôtres; on était combattu entre la pensée si naturelle de mettre à droite celui qui fut toujours incontestablement considéré comme le premier par ceux mêmes qui refusent de le reconnaître pour le chef, et un reste d'habitude de le voir à gauche. Enfin il fallut que l'autorité de la tradition achevât de se perdre dans l'art, pour que saint Pierre reprît la place que, dans nos idées modernes, nous nous étonnons qu'il ait jamais pu céder à un autre; toutefois encore, l'ancien usage s'est conservé sur les sceaux de plomb des bulles pontificales.

Le temps, les lieux, les hommes sur qui pèserait la responsabilité de cet usage, excluent de son introduction comme de sa propagation, tout ce qui serait de nature à préjudicier le moins du monde au dogme catholique de la primauté de saint Pierre; mais il a donné lieu de penser que, à certains égards purement personnels, on avait voulu mettre en relief les mérites suréminents de l'Apôtre des Gentils; et on a pu se croire d'autant plus autorisé à le faire, que la supériorité de saint Pierre comme seul vicaire de Jésus-Christ, non-seulement demeurait mieux d'ailleurs à l'abri de toute contestation, mais encore qu'elle était célébrée, dans l'art même, par d'autres procédés iconographiques.

Nous avons insisté, quant à nous, sur la distinction à faire entre les raisons et les circonstances premières qui ont motivé, dans la position des deux Apôtres, l'interversion de l'ordre naturel, et les raisons qui, données dans la suite des temps pour l'expliquer, ont paru assez satisfaisantes pour consolider et généraliser une pratique déjà en vigueur. Nous les avons exposées lorsque nous avons traité en général de la valeur respective de la droite et de la gauche (T. II, p. 107); traité de la signification du don fait à saint Pierre du volume déployé ou de la Table de la Loi; de celle des dons tout différents faits à une époque postérieure aux deux Apôtres : don des clefs à saint Pierre, du livre de la Sagesse à saint Paul (*id.*, p. 82). Cependant il a été question dès lors du seau ou vase de

bronze dont nous publions la face principale; et aussitôt que M. de Rossi nous l'a signalé, il nous a amené à modifier l'opinion que nous



15

Saint Paul accueilli par Notre-Seigneur. (Seau de bronze du musée du Vatican, IVe ou Ve siècle.)

avions émise primitivement par rapport aux motifs de préférence que l'on a pu avoir en faveur de saint Paul lorsqu'on l'a placé à la droite : opinion d'après laquelle ces motifs auraient été sans influence sur les plus anciens exemples de cette attribution. Sur ce monument du IVe ou du Ve siècle, saint Paul reçoit en effet les honneurs de la droite, au milieu de tous les Apôtres réunis. On voit, dans notre vignette, Notre-Seigneur assis avec quatre Apôtres debout : saint Pierre, saint Paul, saint André et un autre dont le nom a disparu. Il ne paraît pas certain que saint Paul reçoive actuellement le livre : il le tient à la main, et celle du Sauveur, qui se dirige vers lui, est effacée ; mais il n'est pas douteux que Notre-Seigneur l'accueille spécialement, et il est très-probable que l'on a voulu ainsi représenter son accession à l'apostolat, et que c'est là ce qui motive sa mise à la droite.

Nous avons vu comment s'était maintenue et développée, jusqu'au moyen âge et pendant tout son cours, la pensée de tendresse du Seigneur pour ce nouveau venu, pour ce Benjamin du Collége apostolique. Nous avons rappelé le rôle qu'on lui fait jouer, en conséquence, dans les *Bibles moralisées*. Nous en donnons un autre exemple que nous empruntons au manuscrit de la Bibliothèque nationale (6829, Fr. 166), auquel nous avons eu souvent recours. Nous voyons, dans cette miniature, saint



16
Saint Paul accueilli par Jésus-Christ. (Miniature du XVe siècle.)

Paul spécialement accueilli ou recevant une mission spéciale de Notre-Seigneur, en présence de saint Pierre et des autres Apôtres. C'est par allu-

sion, croyons-nous [1], à la reconnaissance de Joseph par ses frères, où il est dit : « Ceci segnefie que Jhu Crist dist à ses disciples : je suis votre « frère et pasteur qui ai mis ma vie pour vous ». Car nous savons qu'alors on voit Jésus-Christ qui s'adresse à ses disciples, à saint Paul d'abord, et que saint Pierre vient après lui. Saint Paul apparaît donc encore, dans cette circonstance, comme le Benjamin entre les Apôtres.

Mais il faut aussi le dire : si, entre les Apôtres, saint Paul est le Benjamin, saint Pierre est le Joseph. Dans notre *Bible moralisée*, Joseph présentant son père à Pharaon (fol. 16) « segnifie saint Pierre qui pré« sente à Dieu l'empereur Constantin, car il le fist croire en Jhu Crist « p. s. amounestement qui li dona en vision ». La miniature représente l'Eglise sous la forme d'un petit édifice, dans lequel sont exposés sur un petit autel le pain et le vin consacrés ; Dieu est au-dessus, dans le ciel ; saint Pierre debout et Constantin agenouillé sont en avant de l'Église. Bientôt après, dans ce langage symbolique, qu'il ne faut pas s'attendre à trouver toujours également serré et soutenu dans le parallélisme des mêmes personnages, saint Pierre est quelque chose de plus que l'un des douze frères : il représente Jacob, leur père, lorsque Joseph l'établit dans la terre de Gessen, sous ce texte : « Ici signefie Joseph Jhu Crist qui « donna à saint Pierre et à ses vicaires autres son Eglise et la cure des « âmes pour les âmes nourrir (fol. 12). »

Dans la Bible dite de *Jeanne d'Evreux* (Bibl. nat. fr. 632° R), on lit, à côté des diverses miniatures qui représentent des sujets analogues, ces mots : « Ce que Joseph reçoit son père senefie Jhu Crist qui reçoit mon« signor saint Père (fol. 38) ; ce que Joseph mostre à Pharaon Jacob « senefie Jhu Crist qui demostre saint Père à Constantin (fol. 39) ». Plus loin, saint Pierre est figuré par Moïse : Dieu, en même temps qu'il remet au Prophète la Table de la Loi, du haut du ciel également remet une clef à saint Pierre.

Cette excursion sur le terrain du moyen âge achève de nous montrer dans quel sens toujours restreint on a pu considérer l'attribution de la droite à saint Paul, comme une sorte de préférence personnelle, et nous pouvons en tirer cette induction : qu'une semblable manière de comprendre les choses appartient beaucoup plus au large épanouissement de l'imagination chrétienne à cette époque, qu'aux formes fixes et précises du langage symbolique dans l'Église primitive, où l'on en trouve cependant les premiers germes.

1. Nos doutes viennent de notre dessinateur, qui n'a pas suivi nos indications. Nous lui avions demandé une autre miniature, nous avons lieu de croire que celle-ci répond à des notes prises lorsque nous avions étudié le manuscrit et que nous reproduisons textuellement.

Dans ce symbolisme, saint Pierre n'est pas sacrifié, à beaucoup près, et si nous remontons à des monuments plus anciens, nous constatons de plus en plus que, à part la signification fort élastique de la position respective des Apôtres à la droite et à la gauche, il n'est rien de mieux établi que la haute prééminence accordée de tout temps, dans l'art chrétien, au chef de l'Église. C'est lui qui reçoit le dépôt de la loi nouvelle; si quelqu'un des Apôtres doit prendre place au milieu, c'est lui qui s'y met[1]; si l'un d'eux doit s'asseoir sur un siége plus élevé, c'est lui qu'on y voit[2]; les deux princes des Apôtres sont-ils rangés d'un même côté, il marche en tête[3]; est-il quelqu'un qui porte un signe exceptionnel de dignité, c'est lui qui le reçoit[4], et quand on les nomme, son nom est prononcé le premier : on dit toujours « saint Pierre et saint Paul ».

Où apparaît la plus grande supériorité de saint Pierre, c'est, avons-nous dit, qu'en l'absence visible du divin Maître, il a seul le droit de le représenter et de tenir sa place. Nous avons vu son image au sommet de la croix émaillée du Vatican (T. II, pl. XVI), tandis que saint Paul n'en occupe que la partie inférieure. Nous rappelons que, dans la mosaïque de Saint-Venance, la gauche, parce qu'elle est occupée par saint Pierre, est devenue manifestement la place d'honneur offerte à saint Jean-Baptiste, préférablement à saint Jean l'Evangéliste, et toute une série de monuments paraissent avoir subi cette influence, au point que la sainte Vierge elle-même passe à la gauche de Notre-Seigneur[5].

Saint Pierre monte-t-il en chaire pour enseigner? le Beato Angelico nous montre saint Paul au pied de la chaire, parmi les auditeurs, dans un petit tableau de la galerie des Ufizzi. Saint Pierre s'asseoit-il sur son trône comme chef de l'Église? nous voyons saint Paul au pied du trône, dans le panneau d'une *predella* de l'école de Giotto, que nous avons publiée et que nous reproduisons (pl. XII).

Les deux Apôtres, dans une autre scène dépendant du même ensemble,

1. Fond de verre, Garucci, pl. XIX ; miniature de la *Descente du Saint-Esprit*, voir notre T. II, pl. VII. Triptyques du musée du Vatican et de la Bibliothèque Castracane. Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, pl. XXI, XXVI.

2. Voir T. IV, pl. X ; d'Agincourt, *Peinture*, pl. XCVII.

3. Mosaïque de Saint-Jean-de-Latran. Tableau de Deodato Orlandi, Rosini. *Storia della pitt. ital.*, T. I, pl. IX.

4. Saint Pierre porte la tonsure, la tiare, le pallium; on lui attribue la verge de Moïse, la croix, les clefs, bien avant qu'aucun autre Apôtre ait reçu aucune marque spéciale de dignité. On lui attribue encore exceptionnellement le type de l'immortelle jeunesse, et des vêtements plus riches (*Bénédictional de Saint-Œthelwold*). Voir notre T. IV, pl. VI, fig. 1.

5. Triptyque du musée du Vatican et de la Bibliothèque Castracane, et les monuments russes, publiés par Papebroke, *Acta Sanc. Maii.*, T. I.



DESSIN DE BOSSI — CH. DESCOUST, GR.

TRIOMPHE DE ST PIERRE.

(École de Giotto)

au musée du Vatican, coucourent simultanément à la résurrection d'un jeune homme, devant Néron, pour confondre Simon le Magicien. Là, ils pouvaient agir de concert. Ici, tous les honneurs sont pour le chef de l'Eglise, et au milieu de la foule qui l'entoure, on remarque ces quatre trompettes pavoisées de son emblème,—deux clefs en sautoir,—qui célèbrent son exaltation.

II.

SAINT PIERRE ET SAINT PAUL CONCOURANT AU MÊME BUT, DANS LA VARIÉTÉ OU DANS LA SIMILITUDE DE LEURS RÔLES.

Nous nous sommes suffisamment expliqué sur l'importante composition du don de la table de la loi ou du livre déployé, fait à saint Pierre, toujours en présence de saint Paul, dans les monuments, du moins, qui nous sont arrivés dans une suffisante intégrité pour que nous puissions en juger. Nous ajouterons peu de chose, également, à ce que nous avons eu occasion de dire de cette autre composition analogue en apparence, mais fort différente au fond, où Notre-Seigneur donne à saint Pierre les clefs, et à saint Paul le livre de la sagesse; ce livre lui-même portant en effet cette inscription : *Accipe librum sapientiæ*, sur le tabernacle de la basilique de Saint-Ambroise, dû à l'archevêque Angelbert [1]. Ce monument est du IX[e] siècle, ainsi que tous les autres où se retrouve foncièrement la même composition : le bas-relief de l'église de Saint-Michel, à Pavie [2]; la couverture en ivoire du psautier de Charles le Chauve, à Paris [3]; tandis que l'on ferait difficilement descendre aussi bas que le VIII[e] siècle, quelqu'un des monuments où le dépôt plus solennel de la loi nouvelle est fait à saint Pierre. Il ne faudrait pas s'étonner, cependant, qu'il y ait eu parfois quelque confusion entre ces deux sortes de compositions; l'une est d'un caractère plus général, et fait considérer saint Pierre absolument comme le chef de l'Eglise ; dans l'autre, l'on a en vue les dons particuliers propres à chacun des Apôtres; mais celui des clefs fait à saint Pierre implique l'idée de sa souveraine juridiction. Il n'y a de restriction que relativement à la signification du volume ou du livre qui, en passant entre les mains de saint Paul, reçoit une significa-

1. Ferrario, *Monumenti di San Ambrogio*, pl. XXII, p. 13.
2. Alemanni, *De Laterianensibus parietinis*, p. 68.
3. Publications de la *Société d'Arundel*.

tion conforme à ses attributions, signification très-bien déterminée par ces mots : *librum sapientiæ*.

D'un autre côté, il est certain que, dans un sens, le don de la loi, le bienfait de la révélation chrétienne fait en général à l'Eglise, est un patrimoine propre à chaque chrétien, et l'on a pu dire sur une lampe devenue célèbre : *Dominus legem dat Valerio Severo* : « Le Seigneur donne « sa loi à Valère Sévère [1] ». Dans ce sens, la loi peut aussi être donnée à saint Paul à titre particulier, et il semblerait en effet que ces sigles DNS GE, qu'on aurait lues sur le livre qui lui est donné, d'après un dessin laissé par Ciampini et publié par Paciaudi, dans une peinture à fresque portant le nom du pape Formose, et par conséquent de la fin du IX[e] siècle [2], devraient être complétées en ces termes : D (*omi*) N (*u*) S (*le*) GE (*m*) (*dat*). Saint Pierre, représenté en regard, recevait aussi quelque chose. Cette attribution faite à saint Paul ne serait pas heureuse, parce qu'elle est de nature à établir une confusion à laquelle on est exposé quand l'application des mêmes paroles est faite à un simple fidèle; mais enfin elle est possible et licite, la signification des termes étant déterminée par le caractère même des personnages. Quand ce caractère était bien défini, l'ambiguïté ne pouvait porter que sur le point de vue où on voulait les faire envisager. Elle eût été plus grande dans le cas où, selon la restitution adoptée dans la planche de Paciaudi, un *volumen* eût été aussi donné à saint Pierre : mais ce n'est là qu'une conjecture de Ciampini : ses notes le font connaître, et l'on peut supposer avec plus de vraisemblance que, dans le monument dont il s'agit, saint Pierre recevait les clefs. Or, la signification absolue des clefs, impliquant l'idée d'une solution définitive, détermine par elle-même, comme devant être entendue dans un sens inférieur, tout emblème qui peut leur être opposé. Dans les mosaïques du Triclinium de Léon III, en regard de la scène que nous avons reproduite (ci-dessus, p. 145), où saint Pierre remet le pallium au Pape régnant et l'étendard de défenseur de l'Eglise à Charlemagne, nous sommes porté à croire qu'il est lui-même représenté aux pieds de Notre-Seigneur, recevant les clefs, tandis que Constantin reçoit des mains divines l'étendard, qui est ensuite transmis à Charlemagne par le prince des Apôtres. On admet plus ordinairement que, dans la circonstance, celui qui reçoit les clefs des mains de Notre-Seigneur est saint

1. Cette lampe, découverte près de Saint-Etienne-le-Rond, à Rome, est depuis longtemps dans le musée de Florence; publiée par Bartholo, et souvent reproduite, elle a été donnée plus exactement dans les *Mélanges d'Archéologie*, T. III, pl. I.

2. Paciaudi, *De Balneis sacris Vet. Christ*; de Rossi, *Bulletin d'Arch.*, mai-juin 1868. Sur ce monument, les deux Apôtres sont désignés par leurs noms, et saint Pierre a repris la droite.

Sylvestre. Quoi qu'il en soit sur ce point, l'idée est la même : dans le fait, saint Sylvestre, au temps de Constantin, était, d'une part, dépositaire des prérogatives exprimées par ce moyen, et de l'autre, les tenait par transmission de saint Pierre. Ce qu'il nous importe de faire remarquer, c'est que la signification du don de l'étendard au prince est déterminée par celle des clefs données au Pontife; et comme il appartient au Pontife d'ouvrir et de fermer sans réserve, c'est-à-dire de décider absolument dans les matières de religion, les seules qui soient en jeu, il ne reste plus au prince, la décision donnée, que de l'exécuter et d'en protéger l'exécution. De même, quand le don des clefs est fait à saint Pierre ou à l'un de ses successeurs, et le don du livre à un autre, la signification du livre, délimitée par le fait même de la décision en matière de foi, qui en est détachée, ne peut plus s'entendre que du don d'enseigner ce qu'il a été donné au chef de l'Eglise de définir souverainement, c'est-à-dire d'un don subordonné.



17

Tableau d'autel de la chapelle Strozzi, à Santa-Maria-Novella de Florence.

Nous disons : le don du livre fait à un autre, parce que ce don du livre, corrélatif au don des clefs fait à saint Pierre, n'est pas tellement propre à saint Paul qu'il ne puisse être fait à un autre. Nous publions le panneau

principal du retable, dans la chapelle Strozzi, à *Santa Maria Novella* de Florence, où ce don est fait à saint Thomas d'Aquin [1], présenté à Notre-Seigneur par sainte Catherine. Cette attribution implique elle-même une idée de plénitude, la plénitude de l'enseignement théologique, de même que saint Paul pouvait être considéré comme ayant la plénitude du don de prédication ou d'exposition de la doctrine chrétienne [2], d'où vient qu'on lui a donné le nom de *dux verbi*, le chef de la parole. Il n'est aucun monument où ce nom lui conviendrait mieux que dans le rôle où il apparaîtrait sur la lampe du musée de Florence, qui porte le nom de Valère Sévère. Il est probable, en effet, que les deux personnages représentés sur cette lampe sont saint Pierre et saint Paul : saint Pierre comme pilote, tenant le gouvernail ; saint Paul, debout sur la proue, pour annoncer la parole divine. Cette attribution est probable, et on ne peut mieux appropriée aux caractères des deux Apôtres ; mais elle n'est pas fondée sur des désignations certaines. Il en est de même d'une pierre gravée, publiée par le cardinal Etienne Borgia, au frontispice de son Commentaire sur la croix de Velletri. On y voit une barque conduite par six rameurs et dirigée par un pilote ; au revers, on lit le nom de Jésus, IHCOY ; il est à peu près certain que la barque représente l'Eglise, les rameurs sont vraisemblablement les Apôtres, le pilote est saint Pierre ou Notre Seigneur lui-même ; saint Paul évidemment n'est pas représenté.

Le caractère particulier, quant à chacun des deux Apôtres, des dons des clefs et du livre, n'exclut pas l'idée d'une application de ces dons au monde entier ; la parole de saint Paul doit se faire entendre partout où s'étend la juridiction de saint Pierre. Sur le bas-relief de Pavie, ces mots sont mis dans la bouche du Sauveur : *Ordino rex estote super omnia regna magistros* : « Roi, je l'ordonne, que votre ministère s'étende sur tous les « royaumes du monde ». Sur le psautier de Charles le Chauve, la composition se complète au moyen de deux Anges qui tiennent, au-dessus des Apôtres, des torches allumées de chaque côté du Christ ; au-dessous de l'auréole centrale qui le renferme, on voit cette figure allégorique de l'Océan qui, concurremment avec les symboles qui se rapportent

1 Ce tableau est reconnu pour être d'Orcagna, qui a peint aussi les murs de cette chapelle.

2. Les dons propres aux deux Apôtres sont bien exprimés dans ces paroles d'un vieux missel mozarabe, cité par Borgia : *Paulus cœcatus est ut videret, Petrus negavit ut crederet ; huic claves cœlestis imperii tradidisti illum ad vocandas gentes divinæ legis scientiam contulisti.* (*De Cruce Veliterna*, p. 95.) Ces paroles aussi favorisent la conjecture que nous avons émise sur la corrélation de la guérison de l'aveugle-né avec la conversion de saint Paul, mise en regard de la prédiction du reniement de saint Pierre sur le grand sarcophage du musée de Latran. (T. II, pl. VIII.)

plus particulièrement à la terre, au-dessous de la sainte Vierge, sur l'autre face, représente le monde entier que le Sauveur va éclairer par le moyen de ses Apôtres.

Saint Pierre et saint Paul, les premiers ministres de Jésus-Christ, sont encore, s'il nous est permis de parler ainsi, ses assistants en service ordinaire. Le nombre douze rappelant la totalité du Collége apostolique, le nombre quatre faisant songer aux quatre Évangélistes, le nombre deux, quand il s'agit de personnages qui accompagnent Notre-Seigneur, donne aussitôt lieu de porter la pensée principalement sur saint Pierre et sur saint Paul. Il en est de même si, au lieu de se rapporter à Notre-Seigneur lui-même, les deux personnages se rapportent à un signe qui le représente, à un autre personnage qui soit sa figure. Daniel, par exemple, a reçu manifestement ce rôle, et nous sommes persuadé que, dans beaucoup de monuments de l'antiquité chrétienne, on doit reconnaître saint Pierre et saint Paul à sa droite et à sa gauche. Dans une peinture publiée par Bosio [1], et dont l'original nous est passé sous les yeux, dans le cimetière de Saint-Calixte, ils sont l'un et l'autre assis dans deux compartiments latéraux, et tournés vers le compartiment central occupé par Daniel; sur les sarcophages, en pareil cas, ils portent quelquefois des livres.

Nous avons rappelé, lorsque nous nous sommes occupé de l'Église, quelques-unes des compositions où ils étaient mis en scène pour la représenter ou concourir à sa représentation; nous pourrions en étendre beaucoup l'énumération et en décrire les variétés; il suffira d'avoir fait comprendre que, le principe admis, ce genre de représentation a dû se multiplier avec des nuances très-diverses.

Les deux Apôtres s'associent très-bien à l'Orante, en tant qu'elle représente l'Église, soit qu'ils l'assistent, qu'ils la soutiennent, ou qu'ils dévoilent les mystères de sa doctrine; leur ministère aussi, dans ces différents rôles, s'harmonise parfaitement avec les différentes autres significations qui peuvent être données à cette figure mystérieuse. Ils assistent, ils soutiennent l'âme chrétienne, ils lèvent devant elle les voiles des arcanes célestes, quand elle est appelée à la béatitude. Quand ils soutiennent les bras de l'Orante, ils nous rappellent Hur et Aaron soutenant ceux de Moïse, sur le mont Raphidim. Une peinture des Catacombes nous en offre un exemple [2]. Nous en avons compté trois autres parmi les treize sarcophages où nous les avons rencontrés accompagnant l'Orante centrale. Qu'ils participent ainsi à la prière de l'Église elle-même, dont, dans ce cas, ils sont seulement les ministres; à la perpétuelle intercession de

1. Bosio. *Roma sott.*, p. 233.
2. *Ib.*, *id.*, p. 405.

Marie, toujours faite en union avec celle de l'Église, représentée par leur moyen ; qu'ils expriment l'idée en général d'une prière faite dans l'Église, si l'Orante n'est ni la sainte Vierge, ni l'Église elle-même : leur rôle se prête à toutes ces variétés de signification [1]. Lorsque l'usage se propagea de représenter la Mère de Dieu avec son divin Fils, les deux Apôtres continuèrent de lui être associés comme assistants. La mosaïque de la cathédrale de Capoue en offre un exemple [2].

Quand on a représenté les mystères avec un caractère de généralité, nous avons vu qu'on avait encore souvent associé saint Paul à saint Pierre, sans s'arrêter aux circonstances exclusives du fait particulier, dans les représentations de l'*Ascension*, de la *Descente du Saint-Esprit* particulièrement. De même, pour représenter l'assemblée des élus dans le ciel, on a mis volontiers saint Pierre et saint Paul en tête ; quelquefois même on a résumé en leurs personnes la représentation de tous les Saints honorés d'un culte public dans l'Église, ne mettant plus à leur suite que la multitude innommée des élus. Ainsi, dans le G du *Gaudeamus*, à l'introït de la fête de la Toussaint, notre miniature provenant d'un graduel franciscain les montre en tête de deux Franciscains, ce qui justifie notre observation. Nous avons fait remarquer que, dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, l'assemblée des Saints étant représentée par deux Saints de chacun des principaux groupes,—deux Patriarches, deux Prophètes, deux Apôtres, deux Martyrs,—saint Pierre et saint Paul, en outre, avaient comme mission de la présider, puisque les Apôtres y sont d'ailleurs représentés par saint Jean et saint Jacques. C'est Notre-Seigneur Jésus-Christ lui-même sans doute qui préside; mais saint Pierre en vertu de ses propres prérogatives, saint Paul comme lui étant associé, sont, pour ainsi dire, les vice-présidents de cette assemblée bienheureuse, où l'on ne peut être admis si l'on n'est, avec eux et comme eux, dans la plus parfaite union.

1. Il est certain que c'est la sainte Vierge que l'on a voulu quelquefois représenter entre saint Pierre et saint Paul, puisqu'elle est nommée et qu'ils le sont aussi sur plusieurs fonds de verres (Garucci, *Vetri ornati*, pl. IX, fig. 6, 7). Il est certain aussi que, sur d'autres monuments du même genre, où les deux Apôtres sont également désignés par leurs noms, l'Orante centrale porte celui d'*Agnès*, de *Peregrina* (*Ib.*, *id.*, pl. XXI, fig. 1, 4, 6). Il en est de même sur le sarcophage de Saragosse, où la femme représentée entre saint Pierre et saint Paul est désignée sous le nom de *Floria* (*Id.*, *Hagioglypta*, p. 172, note).

2. Ciampini, *Vet. Mon.*, T. II, pl. LIV.

III.

SAINT PIERRE PÊCHEUR.

Les deux Apôtres ensemble représentent l'Église romaine, mère et maîtresse de toutes les Églises particulières; par extension, ils représentent l'Église tout entière. C'est plus proprement et plus directement comme son chef et son représentant que saint Pierre apparaît isolé ; il n'est plus seulement alors le premier ministre de Jésus-Christ, il est son vicaire et son lieutenant dans toute la force du terme : il tient sa place, il le supplée; devenu pasteur à sa place, il garde ses brebis; il est le Moïse de la nouvelle loi, et par excellence le pêcheur des âmes et le pilote de l'Église. Toutes ces idées ont été rendues dans l'iconographie chrétienne.

Si l'Église se complaît au souvenir de la première profession de son chef, ce n'est pas seulement en esprit d'humilité, c'est surtout à raison du sens figuré auquel le Sauveur a donné la sanction de sa bouche divine : saint Pierre est devenu *pêcheur d'hommes*, et sa barque est la figure de l'Église. Sur bon nombre de monnaies pontificales, à partir du xve siècle, on voit cette barque conduite par le seul pilote qui ait reçu une assurance positive contre les écueils et les tempêtes; ou bien, du sein de cette barque, le pêcheur sacré jette ses filets pour tirer les hommes de la mer du monde. C'est aussi, paraît-il, du commencement de ce siècle, que date, pour sceller les brefs apostoliques, l'usage du sceau connu sous le nom d'*anneau du pêcheur*, parce qu'il représente le même sujet.

En remontant la suite des âges, nous rencontrons, sous le portique de la basilique du Vatican, la célèbre mosaïque de Giotto, dite de la *Navicella*. Elle a subi des retouches considérables, mais nous pouvons nous faire une très-juste idée de l'œuvre du xive siècle, au moyen d'un compartiment de la voûte de la chapelle des Espagnols, attenant à *Santa Maria Novella* de Florence, où Thadée Gaddi a peint le même sujet. Nous avons aussi sous les yeux la photographie d'un dessin original du temps, qui est peut-être de la main de Giotto lui-même, et nous pouvons ainsi nous convaincre que la composition primitive n'a pas été altérée sous le portique de Saint-Pierre, quant aux points essentiels. Elle représente proprement le fait évangélique rapporté par saint Matthieu (xiv) : les

Apôtres, montés sur une barque et assaillis par des vents contraires, virent le Sauveur s'avancer vers eux, marchant sur les eaux, et saint Pierre, s'étant mis à marcher de même pour le rejoindre, mais ayant eu un moment de doute, commençait à enfoncer. Saint Pierre est représenté au moment où Notre-Seigneur tend la main pour le soutenir, et l'on voit, dans la barque, ses onze compagnons diversement impressionnés. La scène, à la rigueur, est historique; mais son sens figuré est trop connu et trop bien compris pour qu'il soit besoin de justifier la place que nous lui donnons.

On se rappelle cette miniature d'une de nos *Bibles moralisées*, où saint Pierre n'est pas dans la barque, mais où il est appelé à secourir les fidèles en danger d'être submergés (T. II, p. 151). La barque ou le vaisseau se retrouve plus fréquemment parmi les monuments primitifs; mais ce n'est pas seulement en souvenir de la barque de saint Pierre que l'Église est représentée sous cette figure; souvent elle apparaît sans que l'on aperçoive aucune allusion directe au chef des Apôtres. Un des plus remarquables exemples de sa représentation en pareille circonstance, est donné par une pierre gravée, du petit nombre de celles dont M. de Rossi admet l'authenticité. Cette pierre a été publiée, pour la première fois, par Aléander, en 1626, puis reproduite par Foggini, Mamachi et beaucoup d'autres [1]. Elle représente la barque montée par trois hommes nus; au-dessous, l'on voit un gros poisson; au-dessus, deux colombes, l'une posée sur la poupe, l'autre sur une sorte de hauban; à côté, sur les flots qui entourent la barque, apparaît saint Pierre soutenu par Notre-Seigneur : les deux noms sont ainsi gravés : IHC, ΠΕΤ. Il faut rapprocher de ce monument la lampe du musée de Florence, la pierre gravée donnée en frontispice par Borgia, et aussi le vase en bronze du musée Kircher, que l'on suppose avoir servi à l'administration du baptême, et qui représente une figure de l'Océan entourée de différents sujets de navigation et de pêche. On se rappellera aussi que, dans les peintures des Catacombes et d'autres monuments de l'antiquité chrétienne, sarcophages, pierres gravées, etc., la pêche à la ligne a été représentée, avec une allusion, quelquefois évidente, à la pêche mystérieuse des âmes. Dans aucun de ces monuments, saint Pierre n'est désigné d'une manière expresse; mais le genre de ministère ainsi exprimé lui a été confié d'une manière si spéciale que nous ne pouvons omettre de le mentionner dans son iconographie.

Nous rapportons aussi à la double qualité de pêcheur appartenant à saint Pierre, dans le sens propre et dans le sens figuré, les deux minia-

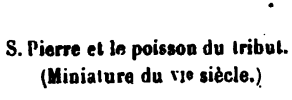
1. *De Petri itin.*, p. 493; Mamachi, *Orig et Ant. Christ.*, T. I p. 261.

tures que nous avons observées et fait dessiner à Florence, dans le manuscrit syriaque du VIe siècle. Elles représentent Notre-Seigneur donnant à saint Pierre l'ordre de pêcher le poisson dans le sein duquel on trouvera la pièce de monnaie destinée à l'acquittement du tribut, et saint Pierre tenant le poisson qu'il vient de pêcher. Ces





18



S. Pierre et le poisson du tribut. (Miniature du VIe siècle.)

Jésus ordonnant de pêcher le poisson du tribut. (Miniature du VIe siècle.)

deux figures sont corrélatives, mais elles ne font pas partie de la même composition, étant placées à droite et à gauche dans les marges du texte qui remplit la page [1]. Évidemment il s'agit moins de rendre le fait que d'exprimer la signification du fait, c'est-à-dire la rédemption du genre humain, dont le prix est recueilli, par le ministère de saint Pierre, au sein du divin Poisson. Cette pensée est analogue à celle qui a été souvent exprimée au moyen du rocher frappé par saint Pierre prenant la place

1. On remarquera que, dans la miniature, le nimbe simple est attribué à Notre-Seigneur, et saint Pierre ne porte aucun nimbe : c'est conforme à la pratique du temps. La mer, à côté de saint Pierre, est figurée par une sorte de bassin, très-distinct, dans la miniature, par sa coloration en bleu, et que les traits de notre vignette n'ont pu qu'indiquer.

de Moïse. Nous nous entretiendrions, dès à présent, des représentations qui se rapportent à cette mystérieuse substitution, si nous ne devions auparavant parler des autres sujets qui ont été traités sur un grand nombre de sarcophages, comme lui étant corrélatifs, et qui, dans l'ordre des idées, la doivent précéder, comme la chute précède la réparation.

IV.

SAINT PIERRE, TYPE DE TOUTE RÉPARATION.

Parmi les sujets, peu nombreux, répétés sur les anciens sarcophages, la *Prédiction du Reniement de saint Pierre* est celui que l'on rencontre le plus fréquemment, et M. de Rossi en a publié un exemple emprunté aux peintures des Catacombes[1]. Ce sujet est ainsi représenté : Notre-Seigneur lève la main, pour marquer qu'il parle ; saint Pierre met ordinairement la sienne sur sa bouche, pour rappeler ses trop présomptueuses promesses ; le coq est placé le plus souvent à leurs pieds (T. II, pl. VIII), mais quelquefois aussi sur un arbre que son feuillage ne permet jamais de le confondre avec le palmier portant le phénix. Les sarcophages offrent aussi quelques exemples de la représentation de l'acte même du reniement ; les deux sujets nous ont paru avoir été rapprochés sur celui des sarcophages du musée de Marseille (nº 5) provenant des cryptes de Saint-Victor, qui est donné comme ayant renfermé les reliques de saint Chrysante et de son épouse, sainte Darie. Mais c'est une exception, et le second de ces sujets n'a jamais été traité avec autant d'importance que le premier. La prédiction du reniement en a reçu une si grande, qu'on la voit occuper la première place au milieu sur les sarcophages, alors même qu'ils sont ornés sur leur face d'une arcature, et que leur arceau central semble uniquement réservé ou au Sauveur lui-même, ou à la pensée de son triomphe.

Pourquoi donc ce choix d'un sujet qui, au premier abord, paraîtrait de nature à faire peu d'honneur au chef de l'Eglise ? Évidemment, on n'y comprendrait rien, si l'on s'arrêtait à la seule idée de la faute prédite : il faut s'élever jusqu'à l'idée de la réparation ; c'est ainsi que l'on rentre dans la pensée de délivrance et de triomphe, dans la pensée de rédemp-

1. *Bull. d'Archéologie.*

tion, qui fait le fond commun de tous les monuments figurés de la première époque chrétienne, comme du christianisme tout entier.

Le Sauveur qui prédit la faute, est celui qui, par la vertu de son sacrifice, expie toute faute ; l'Apôtre à qui elle est prédite, recueillera tous les fruits de ce sacrifice, il s'y associera autant qu'il sera en lui, par ses larmes et par son sang. C'est lui principalement qui sera chargé, après sa conversion, de confirmer les autres dans la foi, avec une souveraine autorité, et de leur dispenser les fruits surabondants du sacrifice réparateur [1]. Chose admirable, c'est un pécheur qui convie tous les pécheurs à venir puiser, avec lui et par son ministère, à la source de toute grâce, de toute réparation, de toute béatitude.

Ce ne sont pas là de simples conjectures : la signification attachée à la *Prédiction du Reniement de saint Pierre* est en effet expliquée et développée au moyen de deux autres scènes qui, ensemble ou séparément, l'accompagnent presque toujours, et qui expriment, à n'en pouvoir douter, la double réparation par la pénitence et par l'application des mérites du Sauveur.

De la part de saint Pierre, la réparation par la pénitence alla jusqu'au martyre, et la première des deux scènes dont nous parlons, est une allusion en effet au martyre du saint Apôtre, selon le mode de représentation le mieux en rapport avec les idées d'alors. Saint Pierre ne subit pas le martyre, mais il y est conduit : circonstance d'autant mieux choisie qu'elle rappelle les termes dont Notre-Seigneur s'était servi pour prédire à son disciple, non plus une faute, mais le genre de mort par lequel celui-ci devait « glorifier Dieu ». « En vérité, en vérité », lui disait-il, « quand vous étiez jeune, vous vous ceigniez vous-même et vous « alliez où il vous plaisait ; mais lorsque vous serez devenu vieux, vous « étendrez vos mains, un autre vous ceindra et vous mènera où vous ne « voudriez pas [2] ».

C'est aussi de cette manière qu'est ordinairement exprimée, sur les sarcophages, la Passion du Sauveur lui-même : il est amené devant Pilate qui se lave les mains, double circonstance quelquefois rendue par deux scènes distinctes (T. II, pl. IV ; T. IV, pl. X). Il arrive encore fréquemment — comme sur le second des monuments cités ici — que l'on établit un parallélisme entre le maître et le disciple, ainsi emmenés

1. *Ego autem rogavi pro te, ut non deficiat fides tua : et tu, aliquando conversus, confirma fratres tuos.* Luc. XXII, 32. *Petrus negavit ut crederet.*

2. *Amen, amen, dico tibi, cum esses junior, cingebas te et ambulabas ubi volebas ; cum autem senueris, extendes manus tuas et alius te cinget et ducet quo tu non vis. — Hoc autem dixit, significans qua morte clarificaturus esset Deum. Et cum hoc dixisset, dicit ei : sequere me.* Joan. XXI, 18, 19.

chacun de leur côté pour subir le même sort, conformément à la parole que Notre-Seigneur ajouta à celles que nous venons de rapporter, en disant à saint Pierre : « Suivez-moi ».

Le troisième sujet qui vient, sur les sarcophages, compléter, dans le sens d'une parfaite réparation, la *Prédiction du Reniement*, et nous pourrions dire le *Martyre annoncé et commencé*, est le *Rocher frappé* d'où jaillit une source d'eau vive, à laquelle une foule empressée vient se désaltérer.

. Pour prouver et mieux faire comprendre la liaison qui existe entre ces trois scènes, il est nécessaire d'entrer dans quelques explications.

Dans le sens propre, le personnage qui frappe le rocher est Moïse, et le fait exprimé est celui qui se passa dans le désert, lorsque, sur l'ordre de Dieu, le saint Prophète fit, en effet, d'une roche stérile jaillir une source abondante, pour désaltérer les Israélites mourant de soif[1]. La signification du fait n'est pas plus douteuse que le fait lui-même. Saint Paul le dit : *Petra autem erat Christus*[2]. Le rocher, dans le sens figuré, c'est donc Notre-Seigneur Jésus-Christ, de qui découlent toutes les grâces du salut, l'efficacité de l'eau baptismale, le sang régénérateur. Et nous avons vu, en effet, que dans les Catacombes, dans les *cubicula* dits des Sacrements, c'est dans l'eau sortie du rocher frappé qu'est donné le baptême. En consé-



10
S. Pierre en Moïse frappant le rocher.

quence, également dans le sens figuré, il faut que celui qui frappe le rocher ne soit autre que le prêtre chrétien, en général, qui, par la vertu

1. *Exode*, XVII, 6.
2. I Corinth. X, 4.

des paroles sacramentelles, fait jaillir de cette source divine les eaux de la grâce et les dispense aux fidèles; plus excellemment, c'est saint Pierre lui-même, après Jésus-Christ la tête du sacerdoce, le Moïse de la nouvelle loi, le chef du nouveau peuple de Dieu.

C'est ainsi que sur deux fonds de verre, l'un souvent reproduit et que nous reproduisons nous-même, après l'avoir observé au musée du Vatican, l'autre publié en dernier lieu par M. de Rossi [1], celui qui frappe le rocher est désigné par son nom, et ce nom n'est pas celui de Moïse, c'est celui de saint Pierre, *Petrus*.

Sur les sarcophages, le sujet du rocher frappé acquiert, pour se rapporter à saint Pierre, une convenance de plus par son rapprochement et son accord avec les deux autres sujets directement propres au saint Apôtre, que nous venons de rappeler. Ces trois sujets se suivent fréquemment dans l'ordre où on les voit sur le grand sarcophage du musée de Latran (T. II, pl. VIII), en partant du centre, tantôt à droite, tantôt à gauche; il arrive aussi qu'ils sont réunis sur le même monument sans se suivre immédiatement. Il est très-rare alors même que leur ordre logique ne soit pas observé; ordinairement les traits attribués à saint Pierre dans les deux premiers, se transmettent à celui qui le figure dans le troisième. En pareil cas, on peut dire que le personnage de saint Pierre absorbe, en quelque sorte, celui de Moïse. Nous revenons sur cette autre particularité dont notre sarcophage offre également un exemple, et relativement à laquelle on dirait au contraire que Moïse revit en saint Pierre, celui-ci étant mis en possession de la verge de Moïse, dans la scène du rocher frappé, comme dans les deux autres qui lui sont absolument propres. On se rappellera au contraire cette miniature (T. II, p. 276), où, dans les mains même de Moïse frappant la mer Rouge, afin qu'elle engloutisse Pharaon, la verge s'est transformée en une croix, c'est-à-dire en l'attribut de saint Pierre, le personnage figuré.

Moïse apparaît encore sur les sarcophages, recevant les tables de la loi, ou se déchaussant pour s'approcher de Dieu : sujets qui, distincts historiquement, semblent, sur ces monuments, à peu près se confondre, et y sont assez souvent représentés en parallèle avec la scène du rocher frappé. La substitution de l'Apôtre de la nouvelle loi au Prophète de l'ancienne n'y est point portée aussi loin que dans ce sujet. Quelquefois même, Moïse y demeure imberbe, tandis que saint Pierre, à côté, dans les sujets qui lui sont directement propres, apparaît avec sa barbe traditionnelle. Nous avons soupçonné néanmoins que le don fait à Moïse n'exprime pas une pensée foncièrement différente de celle du don fait à

1. *Bulletin d'Arch.*, 1868, p 3.

saint Pierre, lorsqu'il reçoit le *volumen* déployé. Il est possible que, dans le premier cas, en représentant ce qui fut le prélude et la figure, on ait voulu porter aussi l'attention sur la chose désormais donnée dans son état définitif, de même que dans le second cas, où cette chose est l'objet explicite de la représentation.

Un sarcophage du musée de Latran nous offre un intermédiaire, relativement auquel nous hésiterions à nous prononcer : le personnage qu'on y voit représenté dans l'attitude ordinaire à Moïse recevant la loi, pourrait bien avoir aussi quelque droit à prendre le nom de saint Pierre. Ce personnage, le pied posé sur un monticule, tient à la main, non plus la Table de la loi, mais le *volumen* déroulé dont s'est déjà dessaisie la main divine aperçue au-dessus, et ses traits, si nos souvenirs ne nous trompent pas, sont les mêmes que ceux de saint Pierre, dans la scène du *Reniement prédit*, qui occupe l'arc central du monument.

Quels que soient d'ailleurs les nuances et les degrés offerts par cette sorte de pénétration du figuratif par le figuré, il est certain, en définitive, que, dans nul autre sujet, la transition de Moïse à saint Pierre n'a été formulée avec autant de netteté, soutenue avec autant de constance que dans celui du *Rocher frappé*, à raison sans doute de la précision des paroles de saint Paul et de la corrélation établie entre ce sujet et ceux de la *Prédiction du Reniement de saint Pierre* et de son *Arrestation*. Cette corrélation était passée à l'état de pratique d'école; nous en signalerons un indice dans un détail d'ailleurs de minime importance, que l'on observe spécialement sur le sarcophage que nous avons pris pour exemple (T. II, pl. VIII). Nous voulons parler de ces sortes de chaperons portés seulement par les personnages accessoires, qui emmènent saint Pierre dans la scène de l'*Arrestation*, qui viennent puiser de l'eau dans la scène du *Rocher frappé*. On les retrouve dans un grand nombre de monuments, à Arles comme à Rome, et rarement ailleurs que dans ces deux scènes. Nous n'avons aucune donnée sur l'origine et la signification de cette coiffure; nous ne soutiendrons pas qu'en la mettant exclusivement et simultanément sur des têtes si diverses au point de vue de la réalité étroitement historique, — les unes appartenant à des Israélites du temps de Moïse, les autres à des Romains du temps de Néron, — la pensée des artistes se soit élevée jusqu'à vouloir expressément que les satellites chargés de conduire saint Pierre à la mort, soient devenus, un peu après, les chrétiens qui se désaltèrent à la source sacrée. Le fait cependant s'est réalisé à la lettre, lorsque saint Pierre convertit et baptisa saint Processus et saint Martinien, ses gardiens et ses geôliers. Mais nous croyons que la similitude s'est établie d'instinct entre les personnages des deux scènes, à

raison de la correspondance des idées, et qu'elle s'est maintenue de même.

On se rappellera d'ailleurs toutes les correspondances que nous avons signalées, entre la scène du rocher frappé et le sacrement du baptême. Voilà donc, par l'effusion des mérites de Jésus-Christ, une source où toute faute trouve une réparation surabondante; voilà saint Pierre relevé de sa chute, relevé, aux yeux des faibles, de l'ignominie de son supplice, et placé à la tête du plus haut ministère qui puisse se concevoir.

La *Tradition des clefs*, quand elle se montre sur les sarcophages, entre ordinairement aussi dans un ordre d'idées analogues. Elle est placée à la suite du *Reniement* sur celui de ces monuments qui contient aujourd'hui les restes du pape Grégoire XV, dans les cryptes de la basilique de Saint-Pierre; elle lui sert de pendant sur l'un des sarcophages de Saint-Maximin, publiés par MM. Rostan [1], à gauche du Christ triomphant qui fait le don du volume déployé; elle est associée à la scène de l'*Arrestation* sur le fragment que nous avons observé au musée d'Avignon (n° 12).

Ce sujet de la tradition des clefs, ainsi que ceux dont il est accompagné, est d'ailleurs, dans le système iconographique des monuments qui viennent de nous occuper, bien moins destiné à glorifier le saint Apôtre, dont il exprime la plus insigne prérogative, qu'à célébrer l'ère de délivrance et de pardon, autant que de lumière et de paix, inaugurée par le Christianisme. Songeons à tant de malheureux relevés de leur abaissement, à tant de criminels déchargés de leurs fautes, à tant de chaines brisées, à tant de portes ouvertes, et à cette abondance de grâces qui, du sein de l'Église dont saint Pierre est le chef, coulent incessamment dans le monde entier; et par quelques côtés, du moins, nous aurons pénétré dans la pensée que les sculpteurs de ces antiques tombeaux étaient chargés d'exprimer, pour le soulagement des morts et la consolation des vivants.

V.

SAINT PIERRE, VICAIRE DE JÉSUS-CHRIST.

Saint Pierre est plus qu'un autre Moïse : on l'a vu implicitement dans les monuments que nous venons de passer en revue. L'art chrétien, dans ceux dont nous allons nous occuper, le fait considérer plus direc-

1. *Mon. de Saint-Maximin*, pl VIII.

tement comme un autre Jésus-Christ. Il est, en effet, nous le répétons, son vicaire, son lieutenant, dans le sens le plus absolu; il remplit les fonctions qui sont propres au divin Sauveur lui-même, et reçoit, comme son représentant, les honneurs qui absolument n'appartiennent qu'à lui.

Dieu, possédant dans la plénitude ce qu'il donne en participation à saint Pierre, revêt quelquefois les attributs qui servent à exprimer la suprême puissance de celui-ci : on le voit coiffé de la tiare; Jésus-Christ porte quelquefois les clefs. La grande fresque de Simon Memmi, dans la chapelle des Espagnols attenant à *Santa Maria Novella* de Florence, nous en a offert un exemple du XIVe siècle.

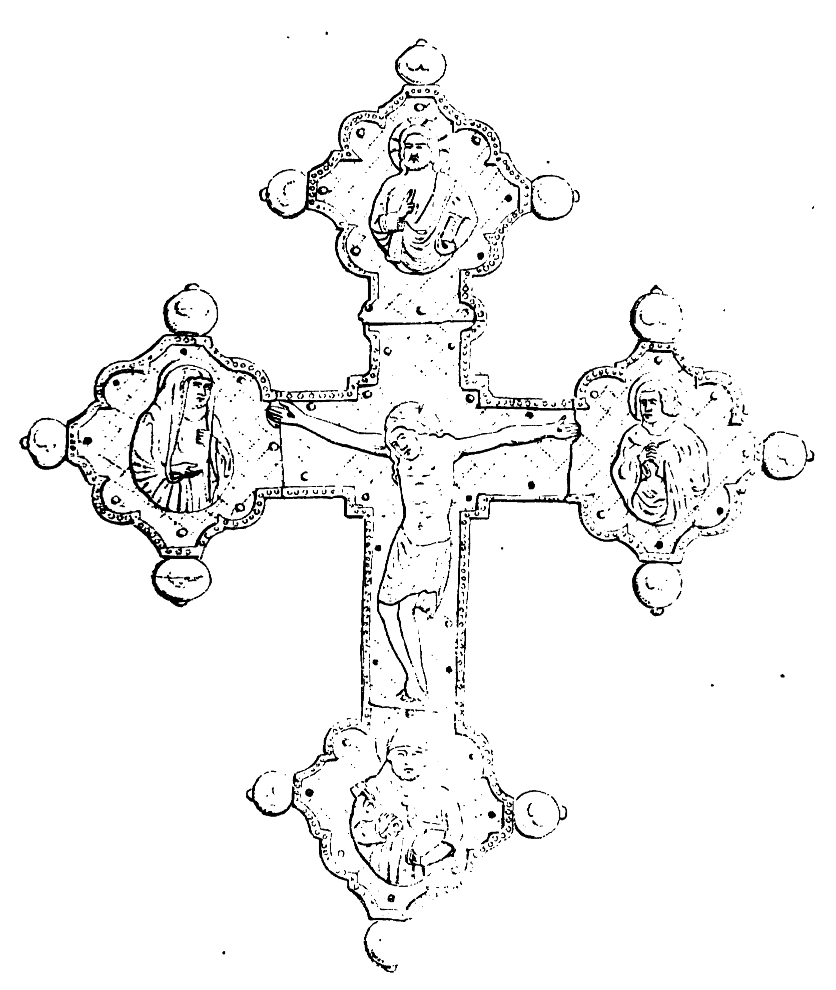
Voici maintenant saint Pierre substitué à Notre-Seigneur; il l'avait été très-probablement comme souverain Pasteur, dans la mosaïque de la fin du IVe siècle, dans l'église de Sainte-Pudentienne, à Rome. Cette mosaïque n'existe plus, mais Ciacconius en avait conservé un dessin que M. de Rossi a publié [1]. On y voit un personnage nimbé, assis dans une chaire entre deux brebis, — personnage que Ciacconius n'a pas hésité à donner pour le prince des Apôtres, et tel est aussi l'avis que M. de Rossi fonde sur les meilleures raisons.

Nous avons souvent parlé des croix pectorales émaillées de Velletri et du musée du Vatican (T. II, pl. XVI). L'importance de la situation que saint Pierre occupe à leur sommet, au-dessus du Christ triomphant ou crucifié, — mais crucifié dans un sentiment de triomphe, — vient de son rapport avec celle de la sainte Vierge placée au-dessous, dans l'un des bras de la Croix, l'autre bras étant occupé soit par saint Jean l'Évangéliste, soit par saint Jean-Baptiste. Dans de telles conditions, la place où nous voyons saint Pierre n'appartient en propre qu'à celui-là seul qui peut se glorifier d'être supérieur à Marie, c'est-à-dire son divin Fils. Cette place, Jésus-Christ l'occupe effectivement lui-même sur un grand nombre de croix, où il est simultanément représenté crucifié et triomphant, par deux figures superposées; cette double représentation n'ayant rien que de parfaitement conforme aux idées qui animèrent l'art chrétien jusqu'à la fin du moyen âge.

On touche ainsi du doigt l'ordre d'idées selon lequel saint Pierre prend sur la croix la place de son divin Maître. L'on peut dire alors que le Sauveur, toujours présent d'une manière invisible, triomphe désormais par son Église, en la personne du chef visible qu'il lui a donné.

La croix processionnelle du XIVe siècle, rapportée de Rome, que nous publions, a cela de remarquable que le Christ triomphant y conservait sa propre place au-dessus de son image crucifiée; saint Pierre lui est

1. *Bulletin d'Archéologie*, 1867, p. 44.



D'APRÈS LA PHOTOGRAPHIE. DESCOUST, DEL. ET SC.

CROIX PROCESSIONNELLE,

(XIV.e Siècle).

IMP. LITH. ... POITIERS

associé au-dessous, dans un poste que Notre-Seigneur occupe lui-même sur la croix de Justin, et l'on comprend que, dans cette circonstance, le saint Apôtre ait été, avec un merveilleux à-propos, couronné de la tiare. Comparant cette croix avec celle du musée du Vatican, où saint Paul prend, dans le bas, la place de saint Pierre transporté au sommet, nous ne dirons pas que saint Paul est à saint Pierre comme saint Pierre est à Jésus Christ; mais il existe, entre leurs différents rapports, assez d'analogie pour qu'il ait été possible de les rendre par les mêmes dispositions iconographiques. Le but d'ailleurs est toujours le même : la glorification du Sauveur et de son Église diversement représentés.

Sous des formes dramatiques et plus développées, nous retrouvons le même fond d'idées dans la verrière principale de la cathédrale de Poitiers, œuvre de la fin extrême du XII[e] siècle. Nous l'avons décrite en grande partie, et l'on peut se rappeler qu'au-dessous du crucifix, surmonté du Christ triomphant dans l'*Ascension*, saint Pierre est représenté crucifié la tête en bas; mais on ne peut se méprendre sur la pensée de triomphe attachée à son martyre, et en même temps à celui de saint Paul, qui fait secondairement le sujet de deux scènes latérales. Dans le canton inférieur du quadrilobe qui les renferme, on voit les ennemis de l'Eglise vaincus et tombés à la renverse, tandis que, sous la tête de l'Apôtre crucifié, les rois de la terre, représentés par Henri II d'Angleterre et Aliénor d'Aquitaine, soutiennent la tiare pontificale [1].

Par une circonstance que nous appellerons providentielle plutôt que fortuite, à la suite des guerres de religion, lorsqu'on répara, avec une inintelligence qui d'ailleurs fait peine, cette verrière brisée par les protestants, la pensée qu'elle renferme fut complétée avec un bonheur inouï; un boulet de Coligny, lors du siége de Poitiers, avait emporté la tête de saint Pierre : elle fut remplacée par la belle et jeune tête d'un Ange, ceinte d'un diadème et surmontée d'une croix, comme pour mieux dire que l'Église, toujours militante, est toujours triomphante; que saint Pierre, toujours crucifié, toujours mourant, est toujours renaissant, toujours jeune, toujours régnant.

Dans le discours, il paraît tout naturel de dire *saint Pierre* pour l'Église en général, et pour l'Église de Rome en particulier, pour la Papauté, pour le Saint-Siége. On dit : « se soumettre à saint Pierre, offrir à saint Pierre », pour exprimer un acte de soumission envers l'Église, la Papauté, le Saint-Siége, une offrande qui leur est faite. Ces locutions, autrefois plus usitées encore qu'elles ne le sont aujourd'hui, sont passées dans le langage de l'art : les monuments dont jusqu'ici nous nous

1. Auber, *Histoire de la Cathédrale de Poitiers.*

sommes entretenus, nous en ont fourni de nombreux exemples. Souvent saint Pierre s'est montré à nous, et nous l'avons vu agir plutôt comme personnification de l'Église qu'à titre rigoureusement personnel. Il est d'autres exemples d'une application plus directement conforme à la manière de parler dont il s'agit. Ainsi, dans une miniature publiée par d'Agincourt [1], l'on voit les habitants de Tivoli faire un acte de soumission entre les mains de saint Pierre — à la lettre entre ses mains — pour dire qu'ils la font au Saint-Siége.

Nous avons parlé des clefs en tant qu'elles sont devenues un attribut fixe de saint Pierre; nous y revenons relativement aux compositions dont elles sont l'objet. Quand Notre-Seigneur parla des clefs, il le fit au futur : « Je vous donnerai, dit-il, les clefs du royaume des cieux », et matériellement il ne remit pas à saint Pierre un signe extérieur de son investiture. La représentation que l'on fait n'appartient donc pas tant à l'ordre historique qu'à l'ordre symbolique. On considère que saint Pierre fut investi du pouvoir représenté par les clefs, au moment où le Sauveur ressuscité, après lui avoir demandé par trois fois : « Pierre, « m'aimez-vous? » ajouta : « Paissez mes agneaux... paissez mes brebis ». Effectivement, Raphaël, dans l'admirable carton de Hamptoncourt, au moment où saint Pierre, à la tête des Apôtres, reçoit les clefs, a aussi représenté les brebis du Seigneur qui paissent près de là.

Nous avons signalé, sur plusieurs sarcophages, les plus anciens exemples de la *tradition des clefs*. Cette composition, maintenue mieux qu'aucune autre pendant la succession des âges, est de celles qui sont passées sur les monnaies pontificales. Nous l'avons remarqué notamment sur quelques monnaies d'Alexandre VI et de Jules II. Il en est une d'Alexandre VI, où les deux clefs étant attachées par un lien commun, l'une est encore dans la main de Notre-Seigneur qui l'élève, tandis que l'autre, déjà passée dans la main de saint Pierre, est abaissée par lui. Il semble qu'on a voulu exprimer ainsi l'idée d'ouvrir et de fermer, de remettre et de retenir [2].

Saint Pierre, dépositaire des clefs, les transmet ensuite à ses successeurs; l'exemple le plus remarquable qui soit donné de cette transmission, se voit sur la porte de la basilique du Vatican, où Eugène IV les reçoit de sa main. Nous citerons aussi Urbain VI, en faveur duquel le même acte s'accomplit, sur son tombeau, dans les cryptes de la même basilique [3].

La charge d'ouvrir la porte du ciel est, pour saint Pierre, la conséquence du ministère des clefs. Nous avons parlé des fresques de Simon Memmi,

1. D'Agincourt, T. II, p. 76; T. III, p. 74.
2. Fioravante.
3. Dionysio, *Sacr. Vatic. basil. crypt. Mon.*, p. 145.

à *Santa Maria Novella* de Florence, et nous avons publié (T. IV, p. 511) un fragment des peintures découvertes, il y a quelques années, à Fontaines, près de Fontenay-le-Comte, où le prince des Apôtres est ainsi représenté, accueillant les âmes qui ont mérité d'entrer dans la cité céleste.

Plus encore que la barque, l'usage multiplié des clefs figurées isolément se rattache à l'iconographie de saint Pierre. Souvent on peut dire qu'elles le représentent comme un signe représente une idée : leur forme, leurs différentes positions, les nuances de la signification qu'on y attache, peuvent fournir la matière de toute une branche d'études qui reviendrait à notre sujet précédent, si les clefs sont employées comme emblème fixe, mais qui revient à notre sujet actuel, s'il s'agit d'une mise en action. Ainsi en est-il dans la planche de Ciaconnius, consacrée aux médailles frappées sous le règne de Sixte V. Mettant en jeu les armoiries du Pontife, qui portait un lion, et brochant par-dessus une bande chargée d'un mont héraldique à trois cimes, on a représenté le lion élevé sur le sommet de la montagne, tenant à la fois les clefs et la foudre, et les brandissant; près de lui, on lit cette devise : NOXIIS TANTVM : « elles ne sont à craindre que pour les malfaisants ». En effet, de chaque côté, des loups s'enfuient, tandis que des brebis, rangées tout autour de la montagne et la tête levée, viennent chercher pâture et soutien. Aujourd'hui, on ne craint plus les foudres du Vatican, c'est-à-dire qu'on ne compte plus pour rien la force morale, si elle n'est que morale; et la foi des peuples n'est plus là pour donner une sanction immédiate aux arrêts du Vicaire de Jésus-Christ. Mais ce qu'il aura lié sur la terre n'en est pas moins lié dans le ciel; c'est Dieu qui se charge de l'exécution, et Dieu sait attendre. Hors de là, ensuite, que reste-t-il là où n'est plus la force morale? Il reste l'empire de la force brutale.

Nous ne chercherons pas à prolonger ces recherches; en le faisant, nous multiplierions les aspects sous lesquels l'iconographie chrétienne a pris à tâche de rendre les principales prérogatives de saint Pierre, et, par ce moyen, celles de l'Église; mais nous n'aurions guère à sortir du cercle que nous avons essayé de tracer. Il suffit à notre but d'avoir marqué les grandes lignes de cette partie de l'iconographie du saint Apôtre, que nous pouvons appeler l'iconographie générale. Nous allons passer à l'étude des représentations où on l'a mis en scène dans des circonstances qui lui sont plus spécialement personnelles.

VI.

SÉRIES DE REPRÉSENTATIONS HISTORIQUES CONSACRÉES A SAINT PIERRE ET SAINT PAUL.

Nous ne connaissons pas de séries de compositions historiques spécialement propres aux Princes des Apôtres, qui soient antérieures au XIIIe siècle. Mais ce qui distingue, à cette époque, les monuments de ce genre, c'est la place considérable qu'ils font aux traditions et aux légendes, comparativement aux faits empruntés au texte sacré. Quant à saint Pierre en particulier, le souvenir de sa lutte devant Néron contre Simon le Magicien, et son martyre qui en fut la dernière conséquence, y sont communément exposés avec un développement qu'on ne donne pas à la partie de son histoire connue par les Livres saints.

Dans la portion des fresques de la basilique d'Assise, peinte, au XIIIe siècle, par Giuntà de Pise, on remarque la tentative de vol àravers les airs, dont l'issue fut mortelle pour le Magicien, et le crucifiement de saint Pierre [1]. Les péripéties de cette double lutte contre le sectaire et contre le tyran, se voient exprimées, avec leurs principales circonstances, dans les verrières de Chartres, de Troyes et de Bourges, consacrées au saint Apôtre. Dans cette dernière en particulier, tandis qu'il faut recourir à des conjectures pour trouver place à quelques faits évangéliques, vous voyez clairement représentés : l'essai infructueux de résurrection tenté sur un jeune homme par le Magicien ; cette résurrection accomplie par saint Pierre ; plusieurs scènes relatives à la tentative de vol de l'imposteur; puis la rencontre que saint Pierre fit de Jésus-Christ, lorsqu'il lui dit : *Quo vadis, Domine?* « Où allez-vous, Seigneur »? et qu'encouragé par les paroles de son divin Maître, il revint se dévouer à la mort; cette mort enfin qu'il souffre sur la croix [2].

A Chartres, indépendamment de la verrière spécialement réservée à saint Pierre, il en est une seconde, voisine, où son histoire est entremêlée avec celle de saint Paul; l'une et l'autre sont très-développées et en partie détruites. Les panneaux inférieurs, dont on regrette la perte, contenaient

1. D'Agincourt, *Peinture*, pl. CII; O Ouley, *Florentine School*, pl. III; *Etruria Pittrice*, pl. VI.
2. *Vitraux de Bourges*, pl. XIII, p. 258.

le commencement de chaque série; dans la première, parmi les panneaux encore subsistants, nous avons reconnu la *Tradition des clefs ;* viennent un certain nombre de sujets dont M. l'abbé Bulteau n'a pu déterminer la signification, et nous n'avons pas été plus heureux que lui; mais ensuite on distingue très-bien la *Prédication de saint Pierre aux chrétiens de Rome*, la *Résurrection du jeune homme*, et six scènes où sont représentés l'*Arrestation* et le *Martyre* du saint Apôtre dans ses diverses circonstances.

Les panneaux subsistants de l'autre verrière, débutent par le *Baptême du centurion Corneille ;* trois scènes plus loin, on retrouve la *Prédication de saint Pierre* ; ; elle est suivie de celle *de saint Paul;* puis vient toute l'histoire des démêlés avec *Simon le Magicien.* A commencer par la mort du jeune homme qui fut ressuscité, elle occupe sept panneaux; la *Fuite de saint Pierre* se voit dans un autre. Les circonstances du martyre de saint Paul et de ses apparitions après sa mort, remplissent les six derniers panneaux [1].

A Poitiers, dans la verrière de saint Pierre, six de ses figures, dispersées par des réparations ineptes, subsistent encore; plusieurs fois saint Paul lui est associé; on reconnaît les débris d'une figure de roi : ce roi ne pouvait être que Néron; il y a tout lieu de croire que, dans cette verrière, les mêmes traditions avaient principalement été exploitées.

Les fresques du *Carmine*, à Florence, devenues si célèbres sous le rapport de l'exécution, font au contraire apercevoir, par le choix des sujets, l'approche des temps modernes; sous l'influence d'un esprit plus positif, la part est faite plus large aux Livres saints que dans les œuvres précédentes. Masolino da Panicale, auquel avait d'abord été confiée l'exécution de ces fresques, avait représenté la *Vocation de saint Pierre*, la *Tempête* qui parut un instant mettre sa barque en danger, la *Prédication*, la *Guérison du boiteux*, la *Résurrection de Tabithe.* Masaccio vint ensuite, et peignit la scène du *Poisson ouvert* pour trouver la pièce du tribut, une scène de baptême et de guérison de malades, et n'emprunta à l'histoire traditionnelle que le miracle du jeune homme ressuscité devant Néron. A la partie de cette histoire qui réunit les plus grandes probabilités d'authenticité, appartiennent même la *Visite* faite par saint Paul à saint Pierre dans sa prison, la *Comparution* des deux saints Apôtres *devant Néron*, et le *Crucifiement de saint Pierre*, peints ensuite par Filippino Lippi, auquel est due aussi la scène de la *Délivrance de saint Pierre*, d'après les *Actes des Apôtres.*

Parmi les bas-reliefs aujourd'hui conservés dans les cryptes de la basi-

1. Bulteau, *Description de la Cathédrale de Chartres*, p. 242.

lique de Saint-Pierre, et qui, représentant également sa vie, ornaient le *Ciborium* que Sixte IV (1471-1484) avait fait construire sur le grand autel de l'ancienne basilique, on remarque, avec la *Tradition des clefs* et la *Guérison du boiteux*, la *Mort* ignominieuse *de Simon le Magicien* en présence de Néron, et de l'échafaudage dressé pour faciliter son vol, la *Condamnation* à mort des deux Apôtres, et leur double *Exécution* [1].

Dans ces ouvrages, on sent l'action de la critique qui veut écarter la légende et s'en tenir à l'histoire : critique modérée encore, qui admet à la suite des faits divinement attestés, ceux qui peuvent se prévaloir d'une certitude ou d'une grande probabilité humaine, dans une proportion que, relativement à saint Pierre, l'on peut regarder comme définitive.

Nous ne croyons pas, en effet, que, postérieurement, aucun des faits dont nous venons de parler ait été systématiquement éloigné d'aucune série de représentations analogues; mais ce sont ces séries qui deviennent rares. La série des tapisseries du Vatican n'embrasse que des faits évangéliques ou extraits des *Actes des Apôtres;* elle comprend, en conséquence, différents traits propres à saint Pierre et à saint Paul ; mais elle n'a pas pour objet de mettre en scène leurs vies tout entières.

VII.

VIE DE SAINT PIERRE.

La *Vie de saint Pierre* a été écrite avec un grand développement dans les fastes de l'art ; mais, pour la voir se dérouler dans toute son extension, on ne peut s'en tenir à aucun monument isolé : il faut rapprocher beaucoup des scènes éparses sur des monuments divers ; et c'est ce que nous allons faire succinctement, ne prenant plus pour guide que l'ordre des faits.

L'enfance et la jeunesse du prince des Apôtres n'étant pas connues, sa *Vocation* est le premier trait de sa vie qu'on ait eu à représenter. Cette vocation eut lieu graduellement. Notre-Seigneur fit à saint Pierre deux ou trois appels successifs : le premier, lorsque le futur Apôtre lui étant amené par saint André, son frère, il changea son nom de Simon en celui de Pierre ; nous ne nous souvenons pas d'en avoir vu la représentation. On distingue un second appel rapporté par saint Matthieu et saint Marc [2], que des inter-

1. Dionysio, *Crypt. Vat. Bas. monum.*, pl. XXIII, LXXIX, LXXX.
2. Matth., IV, 28, 29 ; Marc, I, 16, 17.

prètes des saintes Écritures évitent de confondre avec la vocation définitive et plus solennelle rapportée par saint Luc[1], à la suite de la pêche miraculeuse; mais, dans tous les cas, les artistes n'ayant pas fait cette distinction, c'est à ce dernier événement que nous nous arrêterons, comme ouvrant la carrière historique parcourue par saint Pierre dans le domaine de l'art.

Avant d'aller plus loin, nous dirons un mot d'une question qui a occupé Ayala[2] et quelques autres critiques : Quel est l'âge auquel on doit représenter saint Pierre, selon les différentes époques de son histoire ? Lors de sa vocation, il était, d'après saint Jean Chrysostome et selon l'opinion commune, dans la force de l'âge : il avait de trente-cinq à quarante ans. Quand il fut martyrisé, près de quarante ans plus tard, vers l'an 67, il était donc avancé dans la vieillesse. Cependant les artistes n'adoptent généralement chacun qu'un seul type, qu'ils emploient indifféremment, sans modification, pour l'homme mûr comme pour le vieillard. Dans les compositions d'un caractère symbolique plutôt qu'historique, cette manière d'agir a sa raison d'être : on ne connaît, à ce point de vue, qu'un saint Pierre, le saint Pierre définitif. Mais quand on se propose de représenter la succession des faits, nous ne voyons pas pourquoi on ne ferait pas sentir sur son héros l'effet progressif des années, tout en lui conservant à tous les âges ses traits caractéristiques.

Nous avons dû parler de la *Pêche miraculeuse* dans une autre partie de cette étude, eu égard à sa signification. Ce sujet doit cependant retrouver ici sa place, car il est avant tout historique. On le voit figurer parmi les différentes scènes de la *Vie de Notre-Seigneur*, dans les mosaïques de Saint-Apollinaire, à Ravenne, jugées du VIe siècle[3]. Sur la porte de bronze de la cathédrale de Bénévent, deux panneaux sont consacrés à deux circonstances successives de la Pêche miraculeuse, et l'artiste les a fait suivre en outre de la Vocation de saint Pierre.

Nous descendons ensuite au XVe siècle, pour observer, parmi les fresques de la chapelle Sixtine, le tableau où Domenico Ghirlandajo a représenté saint Pierre et saint André à genoux sur les bords du lac, attentifs aux paroles du Sauveur, qui décident de leur nouvelle existence. Sur le second plan, se dessinent les scènes qui ont précédé ou vont suivre : les deux Apôtres apparaissent dans leur barque, voguant sur le rivage où Jésus les appelle, et la Vocation des fils de Zébédée est aussi représentée de l'autre côté, à peu près dans les mêmes termes ; mais on ne voit pas de traces de la pêche.

1. Luc, V, 2-11.
2. *Pictor christianus eruditus*, p. 308.
3. *Ape italiana*, T. IV, pl. XIX.

Raphaël, au contraire, dans son carton d'Hamptoncourt, a pris à tâche de représenter tout à la fois la *Pêche* et la *Vocation* dans une même unité de temps, mais non sans artifice de composition : la Pêche, par les nombreux poissons qui encombrent la barque de saint Pierre, où se passe la scène de la Vocation, et par le travail de saint Jacques et de saint Jean, encore occupés, dans une barque voisine, à tirer leurs filets ; la Vocation, parce que saint Pierre, à genoux, vient déjà de dire : « Retirez-vous de moi, Seigneur, car je suis un pécheur », et que Notre-Seigneur, levant la main, lui annonce dans ce moment même qu'il va le faire « pêcheur d'hommes[1] ».

Une fois définitivement appelé à la suite de Jésus-Christ, saint Pierre ne le quitta plus, et toutes les fois que Notre-Seigneur, dans quelques-unes des actions de sa vie, est accompagné de ses disciples, saint Pierre, à bon droit, se montre à leur tête ; nous nous contentons de le rappeler d'une manière générale, nous attachant seulement aux représentations qui ont trait particulièrement au prince des Apôtres. Telle est la *Guérison de la belle-mère* de saint Pierre et le repas qui la suivit, dans le Psautier de la Bibliothèque nationale, du XIIIe siècle, que nous avons souvent cité. Pierre est représenté marchant sur les eaux, dans un vitrail de Beauvais du XIIIe ou du XIVe siècle[2]; nous l'avons vu dans la mosaïque de la *Navicella*, à l'entrée de la basilique du Vatican, au moment où il enfonce dans les flots et où Notre-Seigneur lui tend la main. Il figure de même sur les diverses monnaies de Clément VII, qui portent cette légende : QVARE DVBITASTI.

Quand, dans la scène de la *Transfiguration*, il s'écrie : « Il fait bon d'être ici, élevons-y trois tentes », son rôle se dessine par-dessus celui de ses deux compagnons. Nous en voyons un exemple dans le tableau du Pérugin. On se rappelle comment la scène du *Denier trouvé dans le corps du poisson* a été représentée, au VIe siècle, dans le manuscrit syriaque de Florence, et nous l'avons citée comment figurant parmi les peintures de Masaccio, au *Carmine* de la même ville.

Dans la *Cène*, saint Pierre se fait remarquer quand il se penche vers saint Jean pour lui parler. Lors du *Lavement des pieds*, on le représente ordinairement au moment où, après avoir déclaré ne pas vouloir souffrir que son divin Maître s'abaisse vis-à-vis de lui à cet acte d'humilité, il se rend aux raisons supérieures du Fils de Dieu. Nous citerons, comme œuvre remarquable parmi les nombreux monuments où l'on voit ce touchant débat, l'un des bas-reliefs de la clôture du chœur, à Notre-Dame de Paris.

1. Luc, V, 10.—Reveil, *Musée religieux*, T. IV, pl. CXXIII.
2. Lasteyrie, *Peinture sur verre*, pl. XXXIX.

Peu après, Notre-Seigneur, en réponse aux trop présomptueuses protestations de dévouement de saint Pierre, lui adresse la *Prédiction* de son prochain *reniement*. Nous ne nous souvenons pas d'avoir vu ce sujet traité au point de vue purement historique, en dehors des monuments primitifs où il a retenu longtemps notre attention. Au jardin des Olives, on voit saint Pierre endormi avec saint Jacques et saint Jean, ou réveillé avec eux par le Sauveur ; Judas et ses sicaires arrivent ; le prince des Apôtres prend alors un rôle éminemment actif, pour couper l'oreille de Malchus. Ce sujet, très-fréquemment répété pendant le moyen âge, était peu fait, vu le mouvement et les attitudes qu'il demande, pour faire valoir le genre de supériorité propre, dans les arts, à cette grande époque. Saint Pierre s'y montre singulièrement maladroit, et Malchus encore plus complaisant.

Ce que nous venons de dire de la Prédiction du reniement, s'applique au *Reniement* lui-même; nous n'en connaissons d'exemples que dans l'antiquité chrétienne, tandis que le *Repentir de saint Pierre*, dont nous avons vu un premier exemple dans le bas-relief que nous avons publié (T. IV, p. 263), a été très-fréquemment traité dans les temps modernes, mais plutôt pour exprimer un sentiment fixe dans une position isolée, que pour figurer dans une scène historique.

Les bas-reliefs de l'enceinte du chœur, à Notre-Dame de Paris, représentent successivement *saint Pierre courant au sépulcre* de Notre-Seigneur, sur la première nouvelle de la Résurrection, l'*Apparition* dont le chef des Apôtres fut personnellement favorisé, et la seconde *Pêche miraculeuse*. Dans les *Heures* de Simon Vostre figurent la scène de l'*Apparition* et celle qui suivit la Pêche merveilleuse, c'est-à-dire *saint Pierre recevant le pouvoir de paître les agneaux et les brebis*. C'est alors que peut prendre place historiquement, et comme expression de la même pensée, la scène de la *Tradition des clefs*.

Dans l'*Ascension*, saint Pierre ne se distingue que par la place qu'il occupe. Dans la *Descente du Saint-Esprit*, nous avons vu qu'il présidait quelquefois l'assemblée, quand cet honneur n'était pas laissé à la sainte Vierge (T. II, pl. VII). Nous avons vu aussi que, le Cénacle prenant la forme d'une tribune, il avait été représenté adressant la parole à ceux qui se trouvent au dehors, pour les inviter à entrer dans l'Eglise ainsi figurée (T. IV, pl. XXIII). Mais ce mode de composition est symbolique plutôt qu'historique. Sur une médaille de Grégoire XIII, la *Prédication de saint Pierre*, après la Descente du Saint-Esprit, est rendue d'une manière plus conforme à la réalité des faits.

La *Guérison du boiteux* nous ramène sur un terrain qui conserve exclusivement ce caractère de réalité, dans le tableau de Masaccio comme dans le

carton de Raphaël à Hamptoncourt. La *Mort d'Ananie et celle de Saphire* figurent sur l'antique reliquaire de Brescia, dans un caractère mixte. Elles sont traitées entièrement par leur côté dramatique, — celle d'Ananie, par Raphaël, celle de Saphire, par le Poussin.

La *Résurrection de Tabithe* se voit dans l'antiquité chrétienne sur l'un des sarcophages de Saint-Maximin [1], et au xv° siècle, peinte par Masolino, au *Carmine* de Florence. La *Délivrance de saint Pierre* a été plus souvent représentée au moyen âge : nous en avons un exemple dans une de nos miniatures du XIII° siècle, provenant d'un Graduel franciscain, où elle était appliquée à la fête de saint Pierre et saint Paul. Au XVI° siècle, le même sujet a servi de type à des monnaies de Clément VII. L'on ne peut oublier le chef-d'œuvre qu'il a inspiré à Raphaël.

On se rappellera que, sur les fonts de Liége, on a représenté le *Baptême du centurion Corneille* par saint Pierre.

Quelquefois, près du lit de mort de la sainte Vierge, saint Pierre se distingue des autres Apôtres comme assistant à ses derniers moments la Mère du Sauveur. Dans un petit tableau du XIV° siècle, au musée du Vatican, à considérer la naïve simplicité avec laquelle, un livre à la main, il remplit cet auguste office, on dirait qu'il récite les prières des agonisants.

Le premier débarquement de saint Pierre en Italie aurait eu lieu, selon une tradition, à quelques milles de Pise, à Saint-Pierre *in Grado*, lieu fréquenté en conséquence, au moyen âge, par un grand concours de pèlerins. Des peintures murales du XIII° siècle, auxquelles M. Rosini pense que Giuntà de Pise avait mis la main, y représentaient, avec beaucoup de détail, la vie de saint Pierre et de saint Paul, et Martini en a publié quelques débris, où étaient représentés le *Débarquement* du prince des Apôtres et la *Première messe* qu'il aurait dite sur la péninsule [2].

Nous ne répéterons pas ce que nous avons dit des monuments où l'on a représenté la *Lutte de saint Pierre et saint Paul contre Simon le Magicien*, lutte qui aboutit à la mort ignominieuse de l'imposteur et au glorieux martyre des Apôtres. Parmi les monuments qui représentent le Sauveur apparaissant à saint Pierre, qui lui demande : *Quo vadis, Domine*, nous rappellerons surtout le groupe représenté aux portes de Rome, dans le lieu même où, selon la tradition, la chose se serait passée.

Les critiques se sont demandé si, dans son *Crucifiement* la tête en bas, saint Pierre devait être attaché à la croix avec des clous ou avec des cordes. Au point de vue théorique, la question n'a pas été résolue d'une manière décisive. Dans la pratique, l'usage des cordes est plus ordinaire, mais non pas sans exception. Dans le *Bénédictional* de Saint-Œthelwold, l'emploi des

1. L. et Ph. Rostan, *Mon. de Saint-Maximin*, pl. XII.
2. Martini, *Theatrum basilicæ Pisanæ*, pl. XXXVIII.

clous et des cordes est simultané; dans les bas-reliefs du *Ciborium* de Sixte IV, les clous seuls ont prévalu.

L'histoire des hommes ordinaires se termine à leur mort et à leur sépulture; pour les Saints, alors, commence une seconde vie, même sur la terre : l'histoire de leurs reliques, de leur culte, de leurs miracles, peut fournir une récolte abondante aux artistes comme aux écrivains. Les reliques de saint Pierre et de saint Paul, en particulier, furent exposées à des aventures très-tragiques, que l'art chrétien n'a pas manqué de s'approprier. Des chrétiens orientaux, prétendant que ces reliques leur appartenaient, s'en étaient emparés; les chrétiens de Rome, avertis, accoururent avant que ce pieux larcin fût consommé, reprirent les corps vénérés, et, au lieu de les reporter dans les sépulcres où ils avaient été primitivement ensevelis, ils les déposèrent pour un temps au fond d'un puits, encore conservé dans les Catacombes proprement dites, attenant aujourd'hui à la basilique de Saint-Sébastien. D'anciennes peintures, placées sous le portique de la basilique primitive du Vatican, représentaient la *Reprise à main armée des corps des deux Apôtres*, puis leur nouvel *Ensevelissement*. Bosio, par ses gravures, ne nous en a laissé qu'un imparfait souvenir; mais le second de ces sujets se retrouve dans l'une des peintures de Saint-Pierre *in Grado*, gravée plus exactement par les soins de M. Rosini, et cette peinture offre une telle analogie de composition avec la gravure de Bosio, que les deux monuments ont évidemment une communauté d'origine.

La même analogie se retrouve dans la représentation d'une autre *Translation du corps de saint Pierre*, seul, cette fois, faite par les soins de saint Sylvestre, et donnée par Bosio comme se trouvant également sous le portique de l'ancienne basilique du Vatican, par M. Rosini comme existant encore à Saint-Pierre *in Grado*.

On ferait une longue liste des *Apparitions* de saint Pierre et de saint Paul, des *Miracles* obtenus par leur intercession et leur intervention surnaturelle dans les choses de ce monde. Il suffit de rappeler, comme exemples, deux des apparitions représentées dans des monuments d'une haute importance : nous avons emprunté ci-dessus les têtes des princes des Apôtres — pour montrer comment le Beato Angelico conçut leurs types — à la scène où *Saint Pierre et saint Paul viennent investir saint Dominique de la plénitude de sa mission* (pl. XI, fig. 3), dans un compartiment de la *Predella* qui accompagne le *Couronnement de Marie*, au Louvre. Le même sujet, sculpté par Nicolas de Pise sur le tombeau du saint Patriarche, à Bologne, est un des chefs-d'œuvre de l'artiste.

Que l'on reporte ensuite son attention sur le tableau de l'*Attila*, dans les *Stanze* du Vatican, et l'on verra comment saint Léon puise toute sa force, pour arrêter le barbare, dans l'intervention des deux Apôtres puis-

samment jetés au-dessus de sa tête, armés des clefs et de l'épée. *Ab uno disce omnes*, dirons-nous, et quand il plaira à Dieu, saint Pierre fera sentir toute la puissance de ses clefs, saint Paul ne fera que soulever son épée, et tous les ennemis de l'Église seront confondus.

VIII.

COMPOSITIONS D'UN CARACTÈRE GÉNÉRAL, PROPRES A SAINT PAUL.

Les compositions spécialement propres à saint Paul ne sont évidemment ni aussi nombreuses, ni aussi remarquables que celles où saint Pierre se montre sans lui. Saint Pierre, quand il est seul, gagne d'importance, à certains égards, car il résume en sa personne toutes les prérogatives de l'Église. Saint Paul, au contraire, ne représente l'Église qu'à la condition d'être associé à celui qui en est le chef visible. En dehors cependant du privilége de cette association, saint Paul est encore parmi les Saints l'un des plus grands; parmi les Apôtres, le plus favorisé de la grâce; parmi les docteurs de l'Église, le premier de tous. Isolé de saint Pierre, on lui voit jouer un rôle prépondérant, non-seulement en des lieux et des circonstances où il est honoré comme patron particulier, mais encore comme représentant dans son genre une certaine excellence qui appartient à l'Église universelle. De même, sur les anciens fonds de verre à figures dorées, saint Laurent et sainte Agnès reçoivent des honneurs exceptionnels, peut-être à titre de patrons, mais plutôt, probablement, comme des types du martyre et de la virginité.

Saint Paul, néanmoins, n'occupe le milieu de ces petits tableaux qu'en l'absence de saint Pierre, et nous ne nous souvenons pas de l'avoir vu, alors, accompagné d'aucune autre figure. Il est placé à côté et comme en pendant du Bon Pasteur, dans une peinture du cimetière de Sainte-Priscille. Debout, nimbé, les bras étendus dans l'attitude de la prière, il est désigné par ces mots : PAVLVS PASTOR, écrits à sa droite, et suivis du mot : APOSTOLVS, écrit à sa gauche : la qualité de pasteur lui semblant attribuée dans le sens large où elle lui est commune avec tous les Apôtres[1].

1. Bosio, *Rom. sott.*, p. 549.— Mamachi, *Ant. Christ.*, T. V, p. 530. Nous recevons plusieurs livraisons du nouvel ouvrage du P. Garucci : *Storia della arte cristina nei primi otto secoli della Chiesa*, in-folio, où le savant auteur, en reproduisant les figures du Bon Pasteur et de saint Paul, pl. LXX, fait observer que le mot *Pastor* est si bien lié avec celui de *Paulus*, qu'il doit s'entendre de l'Apôtre, et non du divin Pasteur.

Parmi les sarcophages, en dehors des compositions où il accompagne, avec saint Pierre, soit Notre-Seigneur, soit la sainte Vierge, nous n'en avons rencontré qu'un seul qui se rapporte à saint Paul directement : c'est celui que nous avons publié (T. III, pl. xv), et où il est prêt à recevoir le coup mortel. Mais il n'est pas impossible qu'on ait quelquefois donné la préférence, pour les placer du côté qu'il occupe lui-même, à des sujets qui pouvaient fournir la matière d'une allusion : telle la *Guérison de l'aveugle-né*, qui, sur le sarcophage renfermant les restes de Grégoire XV, dans les cryptes du Vatican, sert de pendant à la *Tradition des clefs*, placée elle-même à la gauche de la scène centrale où saint Pierre reçoit le *Don du volume* déployé.

Il nous a paru très-probable qu'une corrélation de ce genre avait été entendue entre saint Paul et la fondation de l'Église, exprimée par la création de la femme ; et cette corrélation a été pour nous un motif de supposer que, sur le sarcophage du musée de Latran, dont nous venons de parler, la femme jugée, dans le compartiment voisin, pouvait bien être Ève.

Passant au moyen âge, nous rencontrons un remarquable détail des vitraux de Saint-Denis, rapporté par Suger, et qui exprimait, sous une forme assez bizarre, le rôle de saint Paul comme écrivain sacré : il était représenté faisant marcher un blutoir et tamisant la farine que lui apportaient les Prophètes, pour exprimer que l'Ancien Testament se résout dans le Nouveau qui l'épure et le transforme [1] : sujet, selon les probabilités, également représenté sur un chapiteau de Vézelay, publié dans les *Mélanges d'archéologie* [2].

Ce rôle, attribué à saint Paul, est relatif à son importance comme écrivain sacré, et nous nous sommes demandé si la même raison, en admettant qu'il y en aurait eu quelqu'une de bien réfléchie, n'a pas fait placer saint Paul sur la croix de Namur, publiée par les *Annales archéologiques*, au milieu des trois Évangélistes et de saint Pierre, qui remplace saint Luc [3].

Dans le musée de Lyon, nous nous sommes arrêté, avec un intérêt particulier, devant un bas-relief du VIIIe ou IXe siècle, où saint Paul n'est plus invoqué qu'à titre de patron particulier, mais où l'on voit que son crédit auprès de Dieu inspire une confiance du premier ordre. Ce monument, connu sous le nom de *bas-relief du comte Richard*, était originairement placé dans le cloître de l'église de Saint-Paul de cette ville. Nous en empruntons la description au livret du musée, après en avoir vérifié l'exactitude :

1. *Vitraux de Bourges*, p. 126.
2. *Mélanges d'Arch.*, T. I, p. 150, pl. XXV *bis*.
3 *Annales arch.*, T. VI, p. 318.

« Le comte Richard, vêtu d'une tunique et d'un pallium, et dans une « pose suppliante aux pieds du Christ, qui est accompagné de saint Paul, « élève ses bras vers le Seigneur et lui demande pardon de ses péchés; « pour qu'on ne puisse révoquer en doute cette intention, on a gravé en « vers carlovingiens, dans le champ même du bas-relief, de manière à « indiquer celui qui parle, ces mots : † XPE REI MISRERE MEDICINA REORV : « Christ, remède des pécheurs, ayez pitié de moi, pécheur », et au-des- « sous, RICHARD. Saint Paul, debout, invoque le Christ en faveur de « Richard. Une légende, divisée en deux parties par le nimbe de saint « Paul, et placée au-dessus de chaque côté de sa tête, porte ces mots : « PAVLVS EI PETO DONA DEI REGE bi (*que*) POLORV : « Moi, Paul, je demande « pour lui les dons de Dieu et le repos du ciel ».

« Jésus-Christ élève la main droite au-dessus du comte Richard pour « lui donner sa bénédiction, en prononçant ces paroles qui sont gravées « sur le côté droit de la tête du Christ, dans le champ du bas-relief : « P PAVLO PTE MECV SVP ASTRA FERO TE : « Pour Paul, pour toi-même, je te « porte avec moi dans les cieux ». De chaque côté du Christ, on voit de « plus A et Ω. »

Sur quelques monnaies pontificales modernes, saint Paul est représenté seul, sans saint Pierre; nous croyons que c'est également à titre de patron particulier. On peut regarder la chose comme évidente quand il s'agit d'un pape portant le nom de l'Apôtre des Gentils, Paul III, par exemple; et l'on peut croire que Jules III, sur plusieurs des monnaies duquel on retrouve la figure de saint Paul, n'a fait que conserver un type de son prédécesseur.

IX.

VIE DE SAINT PAUL.

La série des compositions historiques, relative spécialement à saint Paul, commence au martyre de saint Etienne. Dans ce sujet on a très-anciennement compris l'intervention de saint Paul; nous avons parlé d'un sarcophage du musée d'Arles, qui, représentant ce martyre (nº 131), paraît aussi offrir un premier exemple de cette intervention; nous avons jugé qu'il appartenait au VIᵉ ou VIIᵉ siècle.

Nous avons observé, à la bibliothèque du Vatican, dans un manuscrit grec

(n° 699) précédemment cité, une miniature probablement aussi ancienne, le manuscrit étant du temps de l'empereur Justin II : elle représente également la *Lapidation de saint Etienne* [1] en présence de saint Paul, ou plutôt, devrions-nous dire, de Saul, comme il se nommait alors ; c'est à tort en effet que l'artiste et la plupart de ceux qui l'ont suivi, grecs et latins, n'ont pas distingué le jeune homme persécuteur des chrétiens, de l'homme mûr ou du vieillard devenu l'Apôtre des Gentils. Dans cette miniature, saint Paul est chauve, et il a dépassé notablement le milieu de la vie. C'est cette même question d'âge, dont nous avons dit un mot par rapport à saint Pierre, qui revient relativement à saint Paul ; mais il y a cette différence que, la sainte Ecriture appelant saint Paul « un jeune homme », il y a des motifs spéciaux pour ne pas lui donner, par anticipation, les signes de vieillesse qui purent, il est vrai, devenir promptement chez lui l'effet d'un laborieux apostolat. Un bon nombre d'autres artistes de tous les temps ont fait effectivement la distinction entre les deux extrêmes. Quant à la modification graduelle des années, il en est bien peu, si même il en est, qui l'aient fait sentir : généralement, du jeune homme de tout à l'heure, l'on fait aussitôt un homme avancé en âge.

Dans les miniatures de la *Bible de Saint-Paul*, Saul apparaît recevant, sous la forme d'un volume déployé, les pouvoirs qui lui furent donnés pour persécuter les chrétiens; puis il s'achemine vers Damas et tombe terrassé immédiatement après; il est conduit ensuite chez Ananie qui, à côté, est averti par un Ange, et qui lui rend ensuite la vue. Dans toutes ces miniatures, saint Paul a trente ans à peine. Au contraire, dans le manuscrit du Vatican précédemment cité, — où trois scènes seulement sont consacrées à la même série d'événements, — il continue, comme dans la *Lapidation de Saint-Etienne*, de conserver le type de vieillard. On remarquera qu'il l'a conservé de même dans les deux scènes du *Renversement sur le chemin* et du *Transport dans les régions célestes*, où le fait figurer la miniature du XIIIe siècle que nous avons publiée (T. I, pl. IX).

Dans cette miniature, saint Paul tombe de cheval ; c'est de la sorte que, depuis lors, on l'a généralement représenté au moment de sa conversion. Il n'en est pas ainsi dans les deux manuscrits plus anciens que nous prenons pour terme de comparaison : dans l'un et l'autre, on a supposé qu'il voyageait à pied. Divers critiques se sont préoccupés de cette question, au point de vue de la réalité historique. Ils ont prétendu qu'il n'était pas dans l'usage des Juifs de prendre un cheval pour monture, quand ils n'étaient pas militaires ; ils montaient alors un âne, ou ils marchaient à pied : or, Saul n'avait qu'une mission purement civile. Cependant, dès le moyen âge,

1. D'Agincourt, *Peinture*, pl. XXXIV, fig. 5.

l'usage avait prévalu, comme nous le voyons, de l'armer de pied en cap: usage auquel Guillaume Durand faisait allusion, sans doute, lorsqu'il disait que l'on peignait saint Paul portant une épée parce qu'il était soldat, *quia miles*.

Voici, sur ces différentes questions, les conclusions d'Ayala : « Saint « Paul, partant pour Damas, n'avait pas plus de trente à trente-cinq ans; « il n'allait point à pied, à cause de la longueur du chemin; il n'allait « pas à cheval non plus, mais il était monté sur une mule, ou plutôt sur « un âne, selon l'usage oriental; il n'avait point un costume militaire et « n'était point vêtu à la romaine, mais à la juive [1] ». L'auteur ajoute que, lorsque Notre-Seigneur lui apparut, ce fut non pas sous une forme purement apparente, mais avec son propre corps; non pas comme une vision suspendue en l'air, mais très-probablement en se présentant debout devant lui, comme il l'avait fait en ses différentes apparitions à ses autres Apôtres, entre sa Résurrection et son Ascension, apparitions auxquelles saint Paul lui-même assimile celle dont il fut favorisé [2].

En fait, nous admettons tout cela, et, sans aucun doute, un artiste qui s'assujettirait à suivre cette règle ne s'écarterait pas de la vérité historique. Mais aussi il faut tenir compte, en iconographie chrétienne, des pratiques traditionnelles, et nous en avons dit assez sur ces sortes de questions prises en général, pour engager les uns à ne pas dépasser la mesure d'une sage liberté, pour engager les autres à ne pas en resserrer par trop les limites.

A deux *Conversions de saint Paul* s'attachent les deux noms les plus illustres dans les arts : l'une a été peinte par Michel-Ange, dans la chapelle Pauline, au Vatican; l'autre a été exécutée en tapisserie, d'après les dessins de Raphaël, et se voit non loin de là. Dans la première, le futur apôtre, vêtu d'ailleurs à la juive, est représenté vieux; dans la seconde, il est jeune, en costume militaire; dans l'un et l'autre, il est tombé de cheval.

Dans les cartons d'Hamptoncourt, à la suite des sujets tirés des *Actes des Apôtres* et relatifs à saint Pierre, Raphaël a représenté *saint Paul guérissant Elymas;* puis *saint Paul et saint Barnabé, prêchant à Lystres et pris pour des dieux*; puis la *prédication de saint Paul à Athènes;* on se rappellera aussi les tableaux de Le Sueur, représentant sa *prédication à Ephèse*; la *Guérison des malades* par le saint Apôtre; ceux du Poussin et du Dominiquin qui représentent son *Ravissement*.

Après avoir parlé de ces tableaux modernes, une citation de M. Guénebault nous fait remonter au IVe siècle, auquel il attribue un diptyque

1. *Pictor christ.*, L. V, cap. IV.
2. I Corinth., XV, 8.

en ivoire de la collection Denon, où l'on voit saint Paul dictant ses épîtres, puis mordu à Malte par une vipère, et ensuite guérissant les malades [1].

L'ordre des faits nous ramène ensuite au moment où saint Paul se retrouva à Rome avec saint Pierre. Nous avons fait connaître, en parlant de ce dernier, les compositions historiques où depuis lors les princes des Apôtres figurent ensemble; nous n'ajouterons rien, sinon que le rôle attribué à saint Paul dans la lutte contre Simon le Magicien est celui de la prière, tandis que saint Pierre parle et commande au nom de Dieu. Giunta de Pise, Masaccio, l'auteur des bas-reliefs du *Ciborium* de Sixte IV, les ont tous ainsi représentés : saint Paul à genoux, saint Pierre debout, la main levée pour arrêter le vol de son adversaire, ou pour ressusciter le jeune homme que cet imposteur n'avait pu arracher aux bras de la mort.

La *Rencontre de saint Pierre et de saint Paul, à Rome*, est le sujet d'une composition par laquelle les Grecs, comme les Latins, ont voulu exprimer l'union des deux Apôtres par le fait matériel de leur première entrevue dans la capitale du monde, ou plutôt encore de leur dernier embrassement avant de se séparer pour aller subir chacun le genre de martyre qui lui était destiné : saint Paul, aux Eaux Salviennes, où il eut la tête tranchée [2]; saint Pierre, sur le versant du Vatican, où il fut crucifié la tête en bas. Cependant la *Décapitation de saint Paul* a été souvent rapprochée du *Crucifiement de saint Pierre* dans un même tableau; il y eut, en effet, entre ces deux événements, une liaison plus forte que toutes les distances. Saint Pierre et saint Paul ne se séparent une dernière fois que pour se rejoindre bientôt après dans la gloire de la commune patrie, comme dans les honneurs d'un même culte que l'Église leur a toujours rendu le même jour. Leurs têtes ont été placées ensemble dans la basilique de Latran; leurs corps ont été réunis par moitié, dans la basilique de Saint-Pierre et dans celle de Saint-Paul. Saint Paul, si grand qu'il soit, d'ailleurs, par son génie, son éloquence, doit à cette union son principal titre de grandeur.

Quant à nous, nous ne pouvons mieux finir que sur la pensée de l'embrassement fraternel par lequel, nous le répétons, les Grecs et les Latins

1. Guénebault, *Dict. icon. des Mon.*, T. II, p. 247.—*Mon. de l'Art du dessin* (Coll. Denon, T. I, pl. XXXVIII.)

2. La *Légende dorée* rapporte que saint Paul, comme on le conduisait au supplice, rencontra une dame chrétienne, nommée Plautille, et lui demanda son voile pour s'en couvrir les yeux, et que, après sa mort, il lui apparut et lui remit le voile tout imprégné de son sang. Cet épisode est représenté dans le bas-relief qui orne la porte de bronze de la basilique du Vatican, au-dessous de la figure de l'Apôtre des Gentils. (Fontana, *Chiese di Roma*. T. IV, pl. VI.)

se sont plu les uns et les autres à exprimer le parfait accord de saint Pierre et de saint Paul. Tel était, probablement, le sujet du fragment de la verrière de Poitiers que nous avons publié (T. II, pl. VI, fig. 6). Ce sujet, Jules II l'a pris pour type de l'une de ses monnaies, et nous en empruntons un autre exemple au volet peint d'un diptyque grec, que nous avons observé au musée du Vatican.



20

Embrassement de saint Pierre et de saint Paul.

(Peinture grecque au Vatican.)

Il est consolant de se reposer sur le spectacle offert par ces deux hommes, au moment où, aux portes de la cité des Césars, ils allaient sceller de leur sang la fondation de la seule dynastie qui soit assurée de ne jamais périr, à ce moment où une ancienne tradition, interprète au moins des sentiments de leurs cœurs, met dans leurs bouches ces dernières paroles :

« La paix soit avec toi, pierre fondamentale de l'Église et pasteur de « tous les agneaux du Christ.

« Va en paix, prédicateur des bons et guide du salut pour les justes [1]. »

1. L'inscription suivante est placée au lieu présumé de la séparation dernière de saint Pierre et de saint Paul :

Su questo luogo si separano S. Pietro e Pavolo andando al martirio e dice Pavolo a Pietro :

La pace sia con teco fundamento
Della Chiesa e pastore di tutti
Li agnelli di Christo.
E Pietro a Pavolo :
Va in pace predicatore dei buoni
El guido della salute dei justi.

ETUDE VII.

DES APOTRES.

I.

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES SUR LES APÔTRES.

Le plan que nous nous sommes proposé demande que nous réunissions, sur chacun des ordres de Saints, des notions générales qui s'étendent à tous ceux qui en font partie, avant de nous attacher à quelques-uns d'entre eux plus spécialement. L'importance toute exceptionnelle de l'iconographie de saint Pierre comme chef de l'Église, de saint Paul, parce qu'il lui est particulièrement attaché, a fait que nous nous sommes départi de cette règle, et que nous avons étudié leurs images avant de porter notre étude sur le corps apostolique en général. Nous revenons maintenant à notre marche fondamentale, et désormais nous la suivrons invariablement. Dans l'antiquité chrétienne, lorsque saint Pierre et saint Paul ne sont pas désignés par leurs types historiques, qu'ils ne sont pas nommés, qu'ils ne portent pas d'attributs, ils se font encore souvent reconnaître, sinon avec certitude, du moins avec probabilité, par leurs fonctions d'acolytes près de Notre-Seigneur et par leur nombre de deux. Quand le divin Sauveur est accompagné d'une suite plus nombreuse, il y a des présomptions en faveur du surplus des Apôtres, pour les faire reconnaître à leur tour, et quand le nombre de douze est rigoureusement atteint, il n'y a presque pas de doute qu'on ait voulu représenter tout le Collége apostolique. Il nous en revient à la mémoire deux exemples, l'un que nous avons observé dans le cimetière des Saints-Nérée-et-Achillée, et qui a été publié par Bosio [1], l'autre que cet auteur a rencontré dans le cimetière de Sainte-Priscille, et que nous ne connaissons que par sa plan-

1. Bosio, *Roma sott.*, p. 221.

che[1]. Bosio a aussi donné, comme étant du cimetière de Saint-Calixte, une autre peinture, dont la physionomie nous paraîtrait plus ancienne, et où l'on ne compte autour du Sauveur que onze personnages[2]. Toutes ces peintures ont pour trait commun de montrer Notre-Seigneur avec le type de l'immortelle jeunesse : d'où est venue l'hésitation des interprètes, se demandant s'il ne fallait pas y voir l'intention de représenter la dispute avec les docteurs dans le Temple ; sans écarter toute possibilité d'allusion à ce fait, le nombre douze, employé dans le plus grand nombre des cas, tranche évidemment la question, et le souvenir de la dispute dans le Temple ne peut servir qu'à dire plus expressément que les Apôtres sont les vrais Docteurs. Nous avons vu que, parmi eux, dans la peinture du cimetière des Saints-Nérée-et-Achillée, il y en avait deux spécialement honorés : ils sont assis, tandis que les autres sont debout, et on les reconnaît sans incertitude comme étant saint Pierre et saint Paul.

Au IVe siècle, « Constantin », dit M. l'abbé Martigny, « avait fait placer « dans la basilique de son nom (la basilique de Latran) les statues des « douze Apôtres, presque de grandeur naturelle; elles étaient en argent « et couronnées[3] ». Dans la basilique qui portait également son nom à Constantinople et où il fit élever son tombeau, le même empereur fit aussi élever les statues des douze Apôtres, « persuadé », dit Eusèbe, « que « son âme n'en retirerait pas peu de profit[4] ». Il y avait très-anciennement des statues des douze Apôtres dans la basilique de Saint-Pierre, à Rome, car, au VIIIe siècle, le pape Sergius I les renouvela, parce qu'elles tombaient de vétusté : *Vetustate evolutas renovavit*[5].

Sur les sarcophages, les douze Apôtres apparaissent assez souvent rangés symétriquement de chaque côté du Christ triomphant, soit qu'il fasse le don du volume sacré à saint Pierre, soit qu'il demeure dans l'attitude d'un solennel repos. Ordinairement alors, ils tiennent tous d'une main un volume roulé, et ils lèvent l'autre main pour rendre témoignage à la vérité évangélique. On se rappellera le sarcophage de Saint-Trophime, à Arles, où, à droite et à gauche de la Croix triomphante, ils ont tous la tête surmontée d'une couronne de fleurs ou de feuillages, d'une couronne de vainqueur en un mot (Voir T. II, pl. III, fig. 6). Sans qu'il soit besoin d'une pareille distinction, leur attitude dans la circonstance, quel

1. Bosio, *Rom. sott.*, p. 523.

2. *Ib.*, *id.*, p. 261.

3. Martigny, *Dict. des Ant. chrét.*, p. 44. — Voir le texte du *Liber Pontif. in Sylvest* *Duodecim Apostolos in quinis pedibus, qui pensaverunt singuli libras nonagenas cum coroni argenti purissimi.* Il ne paraît pas bien clair que les statues fussent entièrement en argent; ce précieux métal n'avait peut-être été employé que pour les couronnes.

4. Euseb., *Vita Constanti.* L. IV, cap. LVIII, LX.

5. Platina, *De Vitis Pontificum in Sergium.*

que soit le nombre, suffit pour qu'il soit impossible de méconnaître leur caractère apostolique, et l'idée de les rappeler tous au moyen de quelques-uns ; on le comprend d'autant mieux, que rien n'a été fait pour fixer la pensée sur aucun d'eux en particulier, par delà le privilége accordé à saint Pierre et à saint Paul.

On ne cite qu'un seul fond de verre où l'on puisse reconnaître le Collége apostolique. Il appartient au musée de Vienne ; saint Pierre, le seul qui soit désigné par son nom, PETRVS, en occupe le sommet, et les onze autres Apôtres sont rangés avec lui autour d'une figure centrale imberbe, aux cheveux bouclés. Le P. Garucci n'ose pas dire, faute d'indication suffisante, qui est ainsi représenté ; mais il nous a paru que c'était Notre-Seigneur désigné sans incertitude par le fait seul de son entourage apostolique. A la suite du mot PETRVS, on lit une acclamation conviviale ainsi conçue : CVM TVIS OMNES ELARES PIE ZESES, qui pourrait prêter à une objection, dans ce sens qu'elle manque de sujet, si le mot *Petrus* en est indépendant, et que, s'il en dépend, elle semblerait s'adresser à un autre qu'au chef de l'Église. Mais dans le dernier cas, fait observer le P. Garucci, on aurait écrit : *Petre*, au vocatif ; puis il arrive souvent que le sujet de semblables invocations est sous-entendu. La désignation de saint Pierre résulte surtout évidemment de la coïncidence de son nom avec le nombre douze des personnages dont il fait partie ; et par là même ils sont tous désignés comme formant le corps dont saint Pierre est le chef[1].

Cette disposition circulaire des Apôtres, comme formant une couronne autour de Notre-Seigneur ou de sa Croix, selon l'expression de saint Paulin, a été très-usitée du IVe au VIe siècle au moins ; on le voit par les peintures mêmes de la basilique de Nole, peintures décrites par le saint évêque, et où ils étaient représentés sous figure de colombes.

Cui coronæ sunt corona apostoli,
Quorum figura est in colombarum choro[2].

On connaît une belle lampe où les bustes des Apôtres sont ainsi disposés circulairement autour du monogramme sacré[3] ; on les revoit en pied, comme sur le fond de verre de Vienne, à la voûte du baptistère et de la petite église de Sainte-Marie *in Cosmedin*, à Ravenne, tout autour de la scène centrale où le Baptême de Notre-Seigneur est représenté. Ces mosaïques sont du Ve et du VIe siècle ; à cette dernière époque appartien-

1. Garucci, *Vetri ornati*, pl. XIX, fig. 4 (le texte, p. 42, la décrit comme étant la fig. 5) ; Martigny, *Dict. des Ant. chrét.*, p. 45. Ce fond de verre est ici réduit.
2. Paulin. *Epist.* XXXII *ad Severum*. Éd. Migne, col. 336.
3 *Museum Cortoniense*, pl. LXXXIV.

nent les fioles de Monza, où l'on trouve les Apôtres représentés seulement par douze têtes formant une couronne autour de la Croix triomphante[1]. Sur d'autres petits monuments du même groupe, Notre-Seigneur figurant lui-même en buste au sommet de la rangée circulaire, ils l'accompagnent dans la même disposition, et alors le nombre des médaillons, y compris celui qui renferme le buste du Sauveur, est porté à treize[2]. Sur le reliquaire en ivoire de Brescia, c'est dans la frise supérieure répartie sur toutes ses faces que le buste de Notre-Seigneur, au milieu, et ceux des Apôtres ensuite, apparaissent aussi dans une série de médaillons; mais le nombre de douze est dépassé; on compte quatorze de ces images, que nous pouvons appeler du nom antique de *Clypeatæ*, non compris dans ce nombre celle du Sauveur lui-même[3]. Les images du même genre étaient plus nombreuses encore dans les mosaïques de l'église de Sainte-Sabine, à Rome, attribuées par Ciampini au commencement du ve siècle : elles sont rangées en demi-cercle autour de l'arc triomphal, celle de Notre-Seigneur au sommet[4]. Il nous paraît que ces prolongations de la série des Apôtres étaient principalement motivées par des conditions d'agencement et d'espace. On pouvait très-légitimement dépasser le nombre hiératique de douze, en admettant que saint Mathias fût représenté concurremment avec saint Paul, puis les évangélistes saint Marc et saint Luc, et encore saint Barnabé. On arrive ainsi au nombre de seize, qui, en effet, a été atteint au XIIIe siècle dans la mosaïque absidale de Saint-Paul-hors-les-Murs, au moyen de ces adjonctions non douteuses, puisque tous y sont nommés. Nous savons cependant comment, dans ce monument, on avait tenu compte du nombre de douze, qui est celui des Apôtres reportés dans une zone inférieure, tandis que saint Pierre, saint Paul, saint Luc et saint André sont seuls immédiatement rangés au-dessus, aux côtés de Notre-Seigneur.

Revenant au IVe siècle, nous voyons les Apôtres rangés en nombre indéterminé dans la mosaïque de Sainte-Pudentienne. Cette mosaïque ayant été tronquée, il est probable qu'ils y figuraient au nombre complet de douze; mais, à supposer qu'il n'en eût pas été ainsi, l'indétermination même des personnages, jointe à la solennité de la représentation à laquelle viennent participer sainte Pudentienne et sainte Praxède, en offrant leur couronne à Jésus triomphant et régnant assis sur son trône, ne permet pas de l'interpréter autrement que dans ce sens : le divin Sauveur entouré de ses Apôtres. Le voyant représenté avec son type historique, dans la maturité

1. Voir notre T. II, pl. XVII.
2. Mozzoni, *Tavole delle Storia della Chiesa*, p. 84, B.
3. F. Odorici, *Mon. di Brescia*, pl. V, VI.
4. Ciampini, *Vet mon.*, T. I, pl. XLVII.

de l'âge, on ne peut plus songer à la Dispute parmi les docteurs, comme on l'a fait pendant longtemps, — faute de s'être rendu compte du type de l'immortelle jeunesse et de sa valeur, — toutes les fois que, en de pareilles circonstances, il apparaissait imberbe. C'est ce qu'avait fait encore Allegranza en décrivant la mosaïque de Saint-Aquilin, à Milan. Cette petite église octogonale passe avec assez de vraisemblance pour avoir été élevée par Galla Placidia, en l'honneur d'abord de saint Genès ; et nous ne serions pas étonné que la mosaïque remontât jusqu'à cette princesse, car elle respire un grand parfum d'antiquité, précisément à cause du type du Christ, et de l'aisance dans la disposition et les attitudes des douze Apôtres, qui la distingue de la rigidité byzantine [1].

Les douze Apôtres étaient aussi représentés dans la mosaïque de Sainte-Agathe *in Suburra*, à Rome, estimée de la fin du IVe siècle par Ciampini, et maintenant rangée symétriquement [2]. Dans les mosaïques absidales postérieures, ils sont souvent représentés par les douze brebis, sans exclure la pensée des douze tribus d'Israël, et, par là même, de l'universalité des fidèles rappelés par le même moyen. La même observation s'applique aux sarcophages, aux fonds de verre, aux autels, à tous les monuments où l'on rencontre de même les douze brebis ou les colombes au nombre de douze. Nous n'avons d'ailleurs nullement la prétention d'énumérer, et encore moins de décrire, tous les monuments de l'antiquité chrétienne où les Apôtres ont été diversement représentés.

Nous n'en avons rencontré que deux où les douze Apôtres aient été tous désignés par leurs noms : le seau de bronze découvert sur la place Saint-Marc, à Rome (ci-dessus, p. 157), estimé de la fin du IVe siècle ou du Ve, et la mosaïque de la voûte dans le baptistère de Ravenne, de ce dernier siècle. Nous avons parlé incidemment de la mosaïque absidale de Saint-Paul-hors-les-Murs, qui en offre aussi un exemple; mais il est du XIIIe siècle, et nous ne prétendons nullement qu'il faille descendre aussi bas pour en trouver d'autres. On en trouverait même probablement qui ne le céderaient pas en ancienneté à ceux que nous avons cités. Il suffit, pour justifier notre observation, que, jusqu'à cette époque, on ait peu senti le besoin de désigner les douze Apôtres chacun en particulier. Lorsqu'on a voulu le faire, on n'a point cherché d'autre moyen que de les nommer; on n'a su leur attribuer ni des types, ni des emblèmes distinctifs. Quand vient le grand mouvement du XIIIe siècle, au contraire, on voudrait fixer l'attention sur chacun des Apôtres, comme en général sur chacun des Saints que l'on

1. Allegranza, *Monum. di Milano*, pl. I.
2. Ciampini, *Vet. Mon.*, T. I, pl. LXXVII.

représente; alors l'usage des attributs se propage et devient bientôt universel. Nous ne dirons pas qu'il se soit constitué également des types fixes qui puissent ordinairement servir à faire reconnaître la plupart des Apôtres. A part saint Jean, saint André et les deux saint Jacques, sur lesquels même il règne encore une grande indécision à cet égard, on peut dire à peu près que rien n'a été fait pour déterminer les traits qui conviennent aux autres Apôtres. Il en est même quelques-uns dont les attributs sont restés bien indécis. Il faut les voir tous réunis et formant corps, pour leur accorder à tous, sans exception, l'importance qui leur est due. Ce serait un motif pour continuer, pendant le cours des âges suivants, l'étude de ces représentations communes. Nous l'avons peu fait porter jusqu'ici en deçà du VI[e] siècle. A partir de cette époque, outre les monuments où les Apôtres seront réunis avec ce grand caractère de généralité qui s'applique à l'idée de leur mission tout entière, on les rencontrera de plus en plus, à mesure que l'on avancera, tous réunis dans la mise en scène de beaucoup de mystères particuliers : la *Cène*, l'*Ascension*, la *Descente du Saint-Esprit*, l'*Assomption*, le *Jugement dernier*. Mais on doit être suffisamment éclairé, par l'étude même de ces mystères, sur le rôle qu'ils doivent y jouer. Quant aux représentations d'un caractère plus général, nous sommes donc toujours dominé par la nécessité de nous restreindre. Après avoir, comme la base de tout ce que l'on peut faire en ce genre, posé des exemples nombreux, dès les premiers siècles, de la réunion du Collége apostolique, nous allons essayer quelques observations sur l'iconographie de chacun des Apôtres. En poursuivant ainsi notre marche, nous rencontrerons d'ailleurs les principaux monuments où ils ont été encore réunis, et nous aurons ainsi occasion de les faire connaître ou de les rappeler. L'ordre que nous adoptons sera celui qui a été suivi par l'Église dans les Litanies des Saints, tant pour les Apôtres que pour les Évangélistes qui leur sont adjoints.

Il nous reste, avant de nous engager dans chacune de ces études spéciales, à déterminer, en peu de mots, quel est le caractère, quels sont les attributs caractéristiques communs à tous les Apôtres. Tous, ils auront un grand air de gravité ; il leur appartient à tous d'annoncer la bonne nouvelle : ils lèveront la main pour la dire, ils porteront le livre sacré, ils auront la tête et les pieds nus, ils seront vêtus de la tunique et du pallium antique ; si leur nimbe est coloré, il convient que ce soit en rouge, leur couleur liturgique. En voilà assez pour éviter de les confondre avec tout autre ordre de Saints, si ce n'est avec les Prophètes. Lorsqu'on n'a pas la ressource de colorer le nimbe ou qu'on ne s'en sert pas, les circonstances suffiront d'ailleurs ordinairement pour prévenir toute confusion,

même avec ceux-ci. On l'éviterait dans tous les cas si on avait soin, comme nous l'avons proposé, de faire du *volumen* l'attribut des Prophètes, tandis que le livre proprement dit serait celui des Apôtres. Il est possible aussi d'établir une différence dans le geste : celui des Prophètes étant incliné en avant et un peu plus allongé, pour annoncer une chose plus éloignée, celui des Apôtres étant, d'une manière plus marquée, celui de l'affirmation. Les Prophètes ont annoncé le Sauveur comme devant venir, les Apôtres annoncent que les divines promesses sont accomplies.

Une manière fort usitée et fort autorisée de représenter les Apôtres, a été de leur mettre à la main, à chacun, un des douze articles du *Credo*, écrit sur un phylactère; mais on ne peut établir rien de fixe quant à l'attribution de chacun de ces articles à chacun des Apôtres pris en particulier, par la raison que l'ordre des articles demeurant toujours le même, celui des Apôtres est au contraire assez variable.

II.

SAINT ANDRÉ.

Saint André est le premier des Apôtres que Notre-Seigneur Jésus-Christ ait appelé à le suivre. A lui appartient l'honneur d'avoir amené à ce divin Sauveur, Simon, son frère, qui devait être choisi pour chef de l'Église, sous le nom de Pierre. Tous les deux ensemble, ils participèrent à la pêche miraculeuse, et alors eut lieu leur vocation définitive : devenus *pêcheurs d'hommes,* ils ne se séparèrent plus de Jésus, tant qu'il demeura sur la terre. Saint André est, dans l'énumération des Apôtres, nommé le premier après saint Pierre par saint Matthieu et par saint Luc, le premier après saint Pierre et saint Paul dans le canon de la messe et les litanies des Saints. Les Grecs lui donnent le titre de πρωτόκλητος, le premier appelé.

Nous avons compté saint André parmi ceux des Apôtres auxquels on attribue, avec quelque persistance, un même type de figure ; on ne peut pas dire cependant que la tradition nous ait rien transmis, quant à la réalité de ses traits ; il a dû le genre de faveur dont il s'agit, à son frère avec lequel on lui a supposé quelque ressemblance et une conformité d'âge. Prenez le type de saint Pierre ; allongez un peu les traits ; allongez un peu la barbe, comme l'a fait le Beato Angelico dans le tableau du

Louvre, où saint André est représenté derrière son frère (pl. XI) : vous avez un type très-approprié à cet Apôtre, mais qui néanmoins se confondrait facilement avec celui de saint Paul, si celui-ci n'est pas représenté chauve. Comme saint Pierre n'a été représenté imberbe qu'au point de vue symbolique, saint André est du nombre des Apôtres auxquels on attribue toujours la barbe, signe de la maturité de l'âge, hors des cas où tous les Apôtres ont été représentés imberbes.

Saint André est aussi parmi les Apôtres l'un de ceux sur lesquels on est le mieux fixé, quant au genre de martyre, et, par suite, quant à son attribut caractéristique, la croix. Nous avons invoqué le témoignage d'Honorius d'Autun, qui dit que trois des Apôtres furent crucifiés : saint Pierre, saint André et saint Philippe; quatre décapités : saint Paul, saint Jacques (le Majeur), saint Matthieu et saint Barthélemy; trois assommés : saint Jacques (le Mineur), saint Simon et saint Thadée; ajoutant que saint Jean souffrit par le poison et l'exil, et que saint Thomas fut transpercé (*transfossus*), ce qui peut s'entendre d'un égorgement ou d'un empalement [1]. On est loin de s'entendre sur les supplices ainsi assignés à chacun des Apôtres, mais tout le monde s'accorde à croire que saint André fut crucifié. Il n'y a de divergences que relativement au mode de crucifiement et à la forme de la croix.

Saint André est, après saint Pierre, celui des Apôtres auquel un insigne caractéristique a été le plus anciennement attribué, et cet insigne est la croix. Il tient, en effet, une croix processionnelle, dès le XIe siècle, sur les portes de bronze de Saint-Pierre-hors-les-Murs, où, à la seule exception de saint Pierre qui tient une clef, nul autre des Apôtres n'a reçu aucun attribut personnel. Le *Guide de la Peinture* du mont Athos, qui ne fait même pas cette exception en faveur du chef des Apôtres, donne également à saint André une croix à porter [2]. Une préférence aussi ancienne et aussi soutenue ne tient pas seulement au martyre du saint Apôtre, mais à son amour extrême pour la Croix, dont les monuments figurés viennent ainsi confirmer la tradition : *Ter decima* (*novembris*) *Andreas crucis ardet scandere lignum* : « c'est avec une vive *ardeur* que, au trente novembre, André « s'éleva sur la croix », dit l'abrégé en vers des *Ménées* grecques, dont nous donnons la traduction d'après Papebroke. Le mot Κακηφαλῆς dans le texte grec a fait croire que, d'après ce document, saint André aurait été crucifié la tête en bas; mais le même mot est appliqué à saint Philippe, et le savant Bollandiste l'explique dans le sens de perdre la vie [3]. Sur la porte

1. *De Antiquo ritu Missarum*, cap. 104; Sandini, *Hist. Apost.*, p. 150.
2. *Manuel d'Iconog.*, *Guide de la Peinture*, p. 299.
3. Boll., Tome I de Mai, p. LII.

de bronze de Saint-Paul, à côté du panneau où il apparaît dans le sentiment du triomphe, portant la croix, on a représenté son crucifiement [1] dans le panneau voisin, et ce crucifiement se fait sur un arbre fourchu, que l'on sait devoir être un olivier, d'après d'anciennes traditions. Des monuments antérieurs à ces portes, les miniatures du *Sacramentaire* de Drogon, à Metz (IXe siècle), celle du *Ménologe* de Basile (Xe siècle), représentent la croix et le crucifiement de saint André, selon les formes ordinaires de la croix et du crucifiement de Notre-Seigneur [2]. Au XIIIe siècle, on voit apparaître la mise en croix horizontale, de telle sorte que le corps de l'Apôtre étant fixé à la croix dans la longueur de sa tige, l'instrument du supplice ne porte que sur une de ses branches, seule fichée en terre. Les verrières de Reims publiées par les commentateurs des vitraux de Bourges, en offrent un exemple [3]; nous en trouvons un autre, au XIVe siècle, dans une miniature de la bibliothèque de Laon, publiée par M. E. Fleury [4], et que nous reproduisons.



21

S. André crucifié horizontalement. (Miniature du XIVe siècle.)

De cette forme de crucifiement [5] est provenue, très-probablement, l'attribution faite à saint André de la croix en sautoir, X, autrement dite *decussata*, qui a pris depuis le nom de *Croix de Saint-André*. Molanus, auquel Ayala se contente de renvoyer le lecteur, a combattu cet usage et cette

1. Nicolai, *Bas. di San Paolo*, pl. XI, XII, XIV; d'Agincourt, *Sculpture*, pl. XVI; Cahier, *Caractéristiques des Saints*, p. 286, 288, où le savant auteur ne nous a presque rien laissé à ajouter à ce qu'il a recueilli sur le sujet dont il s'agit

2. Dans la miniature du *Ménologe*, saint André est crucifié, portant une longue robe, et attaché à la croix avec quatre clous, comme Notre-Seigneur sur les crucifix primitifs.

3. *Vitraux de Bourges*, planche d'étude XVIII. D.

4. *Manuscrits à miniatures de la bibl. de Laon*, 2e partie, p. 46.

5. Il semble que Jean Beleth, au XIIe siècle, a fait allusion à cette forme de crucifiement,

dénomination avec bien peu de réflexion, sur ce motif que l'instrument du martyre de saint André était conservé dans l'abbaye de Saint-Victor, à Marseille, et que les branches s'entre-croisaient à angle droit : comme si, fait observer son annotateur, dans l'édition Migne[1], des branches de croix posées en sautoir ne pouvaient pas s'entre-croiser à angle droit. Toujours est-il qu'au XIII[e] siècle, quand l'usage des attributs caractéristiques se généralise, ce n'est pas d'abord une croix en sautoir que tient saint André, mais une croix proprement dite, et cette croix n'est nullement inclinée, soit sur la Châsse des grandes reliques, à Aix-la-Chapelle[2], soit aux façades de Chartres et d'Amiens, soit dans une lancette de cette même verrière de Reims[3], où cependant on voit, dans la rose supérieure, le saint Apôtre crucifié horizontalement. On a remarqué de même que, sur les portes de Saint-Paul, l'instrument du supplice et la croix triomphale n'avaient pas, à beaucoup près, la même forme. Autre en effet, nous le répéterons, est le fait du crucifiement et l'idée de la croix : l'idée de la croix est exprimée par une croix quelconque ; elle est exprimée préférablement par une croix qui sert d'étendard, quand il s'agit de l'appliquer à une pensée de triomphe. A l'époque, cependant, où nous sommes parvenu, on a de la tendance à donner plus spécialement aux Apôtres, pour attribut, l'instrument connu ou présumé de leur supplice ; et sur le gaufrier du musée de Cluny, où la croix renversée est mise dans la main de saint Pierre, saint André porte la croix inclinée. Nous disons la croix inclinée, — quoique cette croix ait tout à fait l'apparence d'un sautoir, — parce que nous croyons plutôt à l'intention de l'incliner seulement[4], comme on le voit sur un calque exécuté par le P. A. Martin, à Namur, d'après les restes du trésor d'Oignies[5], et qui doit se rapporter, comme le gaufrier de Cluny, à la fin du XIII[e] siècle, ou au commencement du XIV[e]. A ce dernier appartient, sans conteste, le porche latéral de Saint-Seurin, à Bordeaux, où saint André porte sa croix transversalement.

Sarnelli juge que, en tout cela, il n'y eut d'abord que l'intention de diversifier les modes de crucifiement, afin de distinguer de tout autre le cruci-

quand il dit de saint André : *Pependit itaque biduo in cruce per transversum ut nonnullis placet.* Sarnelli, *Lettere eccl.*, T. X, Lett. II.

1. Molanus, *Hist. sanct. Imag.*, L. III, cap. LIII.

2. *Mélanges d'Arch.*, T. I, pl. I.

3. On remarque sous les pieds de saint André, dans cette verrière, une espèce de dragon : c'est une allusion à un passage de ses Actes, où il fit enfuir le démon sous figure de serpent.

4. *Annales arch.*, T. XIII p. 85.

5. Telle est l'opinion du P. Cahier, qui a publié ce dessin. *Caractéristiques des Saints*, p. 287.

tiement de Notre-Seigneur. Ainsi, ayant crucifié saint Pierre la tête en bas, les larrons avec les bras rejetés derrière la croix, on aurait représenté saint André comme nous l'avons vu ; puis la forme de sautoir ayant prévalu, on lui aurait attaché les quatre membres aux quatre branches de la croix. De ceci, on ne trouverait probablement pas d'exemple avant le XIVe siècle ; il ne nous en revient même à la mémoire aucun qui soit du XVe ; alors même, le sautoir donné comme attribut ne passe pas si couramment que la croix proprement dite ne lui soit quelquefois préférée : ainsi ont fait Masaccio, dans les fresques de l'église Saint-Clément, à Rome, et le Beato Angelico, dans l'encadrement de la *Descente de croix*, à l'Académie de Florence. Dans le *Couronnement de la Vierge*, au Louvre, on ne juge pas bien si l'intention du peintre a été de représenter l'une ou l'autre forme de croix. Le sautoir règne pleinement à partir de là, et les branches en sont entre-croisées obliquement, de sorte qu'il tombe alors tout à fait sous le coup des observations de Molanus. Tel on le voit dans les sculptures du XVe siècle, dont nous reproduisons une vignette empruntée aux *Annales archéologiques* [1], uniquement parce que les Apôtres



22

Saint Pierre et cinq autres Apôtres.
(Sculptures du XVe siècle).

y sont représentés avec leurs attributs les plus ordinaires. Tel on le retrouve dans les toiles peintes de Reims, tel dans les peintures de Saint-Paul-aux-Trois-Fontaines, près de Rome, dues originairement à Raphaël, ou, pour

1. *Ann. arch.*, T. IV, p. 197. Cette vignette a été originairement publiée par le *Journal archéologique de Londres*. Les sculptures sont d'origine allemande.

mieux dire, partout, désormais, où les Apôtres ont été représentés avec leurs attributs. Le P. Cahier pense qu'il faut respecter cet usage, par cela seul qu'il est établi, ou du moins ne pas le contredire brusquement; nous partageons son avis; nous croyons seulement qu'on ferait bien de se rapprocher des données vraiment traditionnelles, et qu'on le ferait sans inconvénient, en représentant la croix de saint André, bien que posée en sautoir, avec des branches entre-croisées à angle droit.

Saint André est signalé par son ardent amour pour la croix. Lorsqu'il fut sur le point d'y être attaché, — à Patras en Achaïe, selon la tradition, — il la salua de loin avec de vifs transports de joie : *Scintillas quasdam ardentissimas emittebat in voce* : « sa voix émit comme des étincelles brûlantes », dit saint Bernard. C'est là un beau sujet, dont s'est inspiré le Guide dans les fresques de la chapelle de Saint-André, comprise dans le monastère de Saint-Grégoire, sur le mont Cœlius, à Rome. On sai qu'il s'y trouvait en concurrence avec le Dominiquin, chargé de représenter la flagellation du saint Apôtre. Favorisé par son sujet, pensons-nous, il a, dans cette circonstance, remporté la palme sur son rival.

Si l'on avait à représenter dans une série de tableaux, la vie de saint André, on aurait à le montrer s'attachant à saint Jean-Baptiste, puis au divin Sauveur lui-même, sur l'indication du saint Précurseur; on le verrait ensuite lui amener Simon, son frère. Il joue de droit un rôle important dans tous les tableaux consacrés à la vocation de celui-ci, devenu bientôt le chef des Apôtres sous le nom de Pierre; mais dès lors ce rôle devient secondaire par là même. Nous avons vu que, dans les fresques du VIe siècle découvertes à Alexandrie, saint André, désigné par son nom, est placé à côté de Notre-Seigneur multipliant les pains, et que sa tête offre le premier exemple connu du nimbe quadrangulaire (T. II, pl. III, fig. 12) : ce qui nous a donné lieu de conjecturer qu'on l'avait ainsi honoré parce qu'il avait joué, lors de ce miracle, un rôle déterminé par l'histoire évangélique. Ce trait serait d'autant mieux placé dans une représentation de sa vie, qu'en indiquant alors à son divin Maître le jeune garçon porteur des cinq pains et des deux petits poissons, il semble avoir eu un commencement de foi dans la puissance de Jésus pour suppléer à ce qu'il y avait là de si insuffisant. Saint André est encore désigné comme ayant, avec saint Philippe, introduit près de Notre-Seigneur les étrangers qui demandaient à s'approcher de lui; il est nommé parmi les Apôtres qui lui demandèrent quand s'accomplirait la destruction du temple de Jérusalem; mais ce ne sont pas là des sujets qui prêtent beaucoup à la mise en scène, et l'on reviendra toujours plus volontiers à cette scène finale de son martyre, où il se montra si empressé de s'élancer sur cette croix qui devait le transporter dans le sein de son divin Maître.

III.

SAINT JACQUES LE MAJEUR.

Quand Notre-Seigneur voulut, parmi les Apôtres, en choisir quelques-uns pour l'accompagner dans un petit nombre de circonstances plus particulièrement importantes ou mystérieuses, saint Pierre, saint Jacques et saint Jean furent l'objet de cette préférence. La vocation de saint Jacques et de saint Jean, liée de si près à celle de saint Pierre; le nom de *Boanerges* donné aux deux frères à raison d'un zèle outré, mais qui était sincère; la demande même de leur mère, afin qu'ils fussent placés les premiers à côté du Sauveur, quand il prendrait possession de son royaume — demande indiscrète et présomptueuse, mais qui leur valut ce témoignage qu'ils boiraient à son calice, et qu'ils occuperaient un rang élevé dans la cour céleste — : voilà autant de titres communs aux deux fils de Zébédée, pour les faire distinguer au sein du Collége apostolique. Saint Marc les nomme avant saint André, et toujours saint Jacques est nommé avant son frère dans l'Évangile et dans les prières liturgiques. Quoique la gloire de saint Jean ait été beaucoup plus grande, et qu'il joue surtout un rôle beaucoup plus considérable dans l'iconographie chrétienne, nous ferons donc passer saint Jacques avant lui.

Aucun des titres que nous venons d'énumérer n'a exercé autant d'influence sur la manière de représenter saint Jacques, que la célébrité du pèlerinage de Compostelle, où son corps avait été transporté. Quant aux traits qu'on lui attribue cependant le plus souvent, ils ne proviennent pas de cette source, mais plutôt de l'idée qu'on se fait de lui, comme frère de saint Jean et son aîné. Saint Jean étant représenté le plus ordinairement jeune et imberbe, il a paru naturel de caractériser saint Jacques comme étant dans la fleur de la virilité, ou « jeune avec une « barbe naissante », dit le *Guide de la Peinture grecque*. Il est vrai que M. Didron ajoute en note à ce sujet que « chez nous on le représente toujours très-âgé [1] ». Nous croyons que cette observation ne s'applique qu'à des monuments où l'on ne cherchait à lui approprier aucun type, pas

1. *Manuel d'iconographie, Guide de la Peinture*, p. 300.

plus qu'à aucun des Apôtres. Nous entendons parler au contraire des images où l'on a cherché à rendre l'idée que l'on peut se former de lui sous ce rapport, comme l'a fait le Beato Angelico, comme l'a fait Raphaël ; et c'est seulement eu égard à ce qui, à leur exemple, a été généralement fait dans ce sens, depuis le xve siècle, que nous l'avons compté parmi ceux des Apôtres qui ont été représentés avec une suffisante uniformité, pour qu'il y ait lieu de chercher à se conformer au type le plus accrédité. A cet égard, le modèle donné par le Beato Angelico, dans le tableau du Louvre (pl. xi), est encore un des meilleurs que nous puissions recommander.

Dans ce tableau, saint Jacques porte son attribut le plus ordinaire depuis le xive siècle, le bâton de pèlerin. Nous n'essaierons pas, pour justifier plus complétement cet usage, d'émettre une opinion sur la réalité des prédications du saint Apôtre en Espagne, sur la question de savoir si le culte dont il y est devenu l'objet, si le patronage qu'il y a exercé, ont pour origine ces prédications mêmes ou seulement la possession de ses reliques. Nous ne chercherons pas non plus à découvrir l'époque où ces reliques elles-mêmes sont arrivées dans la Galice, et par quelle voie elles y sont venues. Nous aimons mieux respecter les traditions appuyées de révélations particulières, sans contredire les érudits qui tout au moins ne leur trouvent pas assez de fondement. Les attributs donnés à saint Jacques, à raison du pèlerinage de Compostelle, nous ont paru suffisamment justifiés par le fait de ce pèlerinage même, et nous n'avons nul besoin de pénétrer plus avant dans la question.

Antérieurement au xiiie siècle, nous ne pensons pas que jamais saint Jacques ait été rendu reconnaissable entre les douze Apôtres réunis, ou bien entre les trois Apôtres choisis pour assister à la Transfiguration, à moins que tous les douze ou tous les trois ils n'aient été désignés par leurs noms. Dans la plupart des monuments du xiiie siècle, il porte l'épée, instrument de son martyre. Il en est ainsi sur la Châsse des grandes reliques, à Aix-la-Chapelle, dans les sculptures de Chartres et d'Amiens. Dans le vitrail de Reims, il ne porte à la main qu'un phylactère, attribut commun à tous les Apôtres avec la même valeur que le livre. Mais on voit sous ses pieds une sorte d'oiseau, et l'on suppose que c'est un oiseau de passage, exprimant l'idée des voyages des pèlerins qui venaient à son tombeau. Au xive siècle, au portail de Saint-Seurin, à Bordeaux, on le reconnaît déjà à son bourdon et à sa panetière de pèlerin, timbrée de deux coquilles.

Nous ne sommes pas convaincu cependant que les emblèmes de pèlerinage aient pris encore entièrement le dessus, pour caractériser saint Jacques, pendant le cours de ce siècle; mais au xve, l'évolution est

définitivement accomplie. Le Beato Angelico, dans le tableau du Louvre et ailleurs, aussi bien que Masaccio, à Saint-Clément de Rome, lui met le bourdon à la main. Sur les toiles peintes de Reims et dans les sculptures du journal archéologique de Londres (ci-dessus, p. 206), non content de cet insigne, on lui attribue le chapeau et la coquille : celle-ci est attachée à son chapeau sur notre vignette ; à Reims, elle se trouve dans sa main, et la panetière est suspendue à son bourdon; plus souvent c'est la gourde. Raphaël ne lui a donné que le bourdon et le chapeau suspendu sur ses épaules.

Le patronage exercé par saint Jacques sur l'Espagne a donné lieu à un autre ordre de représentation, en souvenir des différentes batailles livrées contre les Maures, depuis le temps de Ramire II, au xe siècle : on rapporte que, monté sur un cheval blanc, il apparut en tête des armées chrétiennes, pour leur assurer la victoire. Souvent il a été représenté, — mais en Espagne et en Portugal seulement, — portant un étendard. Souvent aussi, monté sur son cheval et brandissant une épée, il apparaît comme un combattant, et les ennemis des chrétiens sont écrasés sous ses pieds. Ayala, en sa qualité d'Espagnol, ne parle de ce genre de représentation que pour y trouver un titre de gloire pour son pays [1]. Nous n'en connaissons pas d'exemples qui nous permettent de dire s'il est antérieur au xvie siècle.

L'obligation où nous sommes de nous borner, fait que nous ne décrivons pas les représentations purement légendaires, telles que le vitrail de Bourges, consacré à saint Jacques ; nous ne nous attachons aux légendes que dans le cas où elles sont nécessaires pour expliquer des compositions et des attributs devenus d'un usage général.

IV.

SAINT JEAN : SON TYPE ET SES ATTRIBUTS.

Saint Jean est nommé immédiatement après saint Pierre, dans les *Actes des Apôtres* [2]; saint Matthieu, saint Marc, saint Luc lui-même dans son Evangile, le Canon de la Messe, et enfin les Litanies des Saints que nous avons prises pour guide, ne le nomment, dans l'énumération des Apôtres,

1. Ayala, *Pictor christ.*, p. 320.
2. *Act. Ap.*, I, 13.

qu'après saint Jacques, son frère; mais sa qualité de disciple bien-aimé, la faveur qui lui fut accordée en conséquence de reposer pendant la Cène sur le sein de Jésus, son assistance au sacrifice de la Croix sur le Calvaire, le titre et la qualité de fils de Marie qui lui furent spécialement donnés, son caractère d'aigle comme évangéliste, sa mission prophétique, sa longue vie, tout concourt à lui faire spécialement, en iconographie chrétienne, un rôle d'une importance telle, qu'à certains égards elle dépasse celle de saint Paul et balance celle de saint Pierre. Il paraît, en effet, que saint Pierre ayant son titre de chef de l'Église, qui, dans certains cas, lui vaut d'être placé comme représentant direct du Sauveur, au-dessus même de la sainte Vierge, saint Paul et saint Jean sont, à d'autres égards, des types d'excellence qui leur valent, dans certains cas, certaines préférences sur saint Pierre lui-même. Pour saint Jean, il s'agit de liens plus étroits avec Jésus et Marie, dans l'ordre des affections; de tout ce que l'idée de la famille et des amitiés les plus pures n'exprime qu'imparfaitement ici-bas. Il s'agit de la pureté plus exquise, qui en est tout à la fois le motif et la récompense, car elle a dû s'accroître jusqu'à des proportions qui dépassent tout ce qu'il nous sera jamais possible de concevoir, et dans cette pureté doit se trouver la source de ce génie dont l'élévation est si justement comparée au vol de l'aigle.

C'est un volume qu'il faudrait pouvoir consacrer à l'iconographie de saint Jean, et cependant nous ne pourrons même pas lui donner le degré d'extension des études consacrées à saint Jean-Baptiste, à saint Pierre et à saint Paul.

Nous avons eu déjà occasion de le faire remarquer : deux types sont principalement attribués à saint Jean, selon que l'on considère soit le jeune disciple que Jésus aimait, soit le saint vieillard qui continua jusqu'à un âge si avancé de rendre témoignage aux grands mystères dont il avait été le témoin privilégié, ou qu'il contempla dans les cieux ouverts en sa faveur.

Il n'est pas absolument rare, vu les innombrables images de saint Jean, d'en rencontrer où il ait été représenté d'un âge mûr, ce qui, en iconographie, équivaut à dire : avec une barbe courte, sans aucune tendance encore à blanchir ; mais, comparativement, ce ne sont là que des exceptions. Quand nous parlons d'ailleurs des types de saint Jean, on comprend qu'il ne faut plus l'entendre comme de saint Pierre et de saint Paul, dans ce sens que la tradition nous aurait conservé quelque souvenir de ses traits réels ; pas même dans ce sens qu'on lui en aurait attribué, dans l'art, qui auraient été généralement adoptés. Ce qui est passé en usage se réduit à ces termes : un jeune homme imberbe, pour le type de la jeunesse ; un vieillard à la longue barbe blanche, pour le type du vénérable exilé de

Patmos. Afin de se rencontrer dans une désirable unité, les artistes chrétiens peuvent cependant s'aider de quelques considérations. Saint Jean était proche parent de Notre-Seigneur : il ne sera donc pas hors de propos de lui attribuer avec lui un air de famille ; les figures où le Sauveur est représenté imberbe, au-dessus de l'adolescence, peuvent très-convenablement servir de point de repère, mais de telle sorte qu'on leur laisse comme signe distinctif, d'avoir les cheveux partagés, bouclés à la Nazaréenne, sans aller jusqu'à s'interdire de donner une certaine longueur à ceux de saint Jean.

Un des meilleurs modèles que nous puissions recommander pour le représenter jeune, nous est offert par Raphaël dans le carton de la *Tradition des clefs*, à Hamptoncourt, et mieux encore dans le dessin préparatoire pour ce carton (pl. XIV). Le type de saint Jean nous paraît admirablement conçu, et l'expression plus admirable encore. Voyez cette figure d'aigle : comme elle s'élance en avant ! Et comme vous lisez dans cette physionomie ses doubles affections pour son Maître et pour saint Pierre, et la prévision des destinées de l'Église !...

Nous donnons aussi dans le groupe des Apôtres du Beato Angelico (pl. XI), une figure de saint Jean en vieillard, vraiment digne d'être imitée. Si la sérénité d'expression est un trait commun à tous les Saints, un trait que l'artiste chrétien doit savoir leur appliquer à tous, il faut qu'il cherche à se surpasser quand il représente saint Jean dans un âge avancé. L'artiste doit viser à les associer ensemble. Nous ne croyons pas que jamais il y ait eu une douceur pareille, que jamais non plus il y ait eu tant de vivacité dans le regard.

Le type de la plus fraîche jeunesse est le seul qui convienne à saint Jean dans la Cène. Plus généralement, on le lui a conservé quand on l'a représenté au pied de la Croix ; quelquefois on a été pour lui, dans cette circonstance particulièrement, jusqu'à la maturité de l'âge : ce serait un contre-sens de le représenter alors tout à fait en vieillard. Quand il figure parmi les Apôtres réunis comme formant le sénat chrétien, la représentation prend un caractère de généralité qui permet de lui assigner un type ou un autre ; alors cependant on préfère presque toujours encore le voir jeune ; mais l'exemple contraire du Beato Angelico a eu un assez grand nombre d'imitateurs. Le *Guide de la Peinture* du mont Athos veut aussi que l'on représente saint Jean en vieillard. Nous n'entendons pas d'ailleurs parler, à ce point de vue, des monuments antérieurs au XIIIe siècle, où l'on ne cherchait pas à distinguer les Apôtres les uns des autres, par leurs traits, là même où on les désignait par leurs noms.

Quand on considère saint Jean comme Évangéliste, il arrive beaucoup plus souvent que l'on revient au type de vieillard. Ainsi l'a fait Masaccio



ST JEAN L'ÉVANGÉLISTE,

Dessin de Raphaël.

sur la voûte de la chapelle décorée en entier de sa main, dans l'église de Saint-Clément, à Rome, — voûte où sont représentés les quatre Évangélistes associés aux quatre Docteurs de l'Église latine. Mais il l'a représenté presque comme adolescent, à son rang parmi les Apôtres, sur la paroi intérieure de l'arc triomphal, à l'entrée de la même chapelle.

L'attribut le plus anciennement assigné à chacun des Apôtres étant l'instrument de son martyre, nous avons vu qu'on a mis à la main de saint Jean, sur la Châsse des grandes reliques, à Aix-la-Chapelle, la cuve où l'on peut dire qu'il souffrit le martyre, bien qu'il ait survécu à son supplice, et que, par une disposition particulière de la volonté divine il soit mort de sa mort naturelle. C'est dans le même esprit qu'on l'a représenté plus souvent, dans la suite, tenant à la main la coupe empoisonnée d'où sort le serpent; on reconnaît le sens de cet attribut par le texte d'Honorius d'Autun, que nous avons cité, et où la tentative d'empoisonnement, ainsi rappelée, est assimilée au martyre des autres Apôtres, concurremment avec l'exil auquel fut aussi condamné saint Jean. La cuve se retrouve encore : on l'observe sur le gaufrier du musée de Cluny; mais les exemples en deviennent rares; la coupe devait d'autant mieux prévaloir, qu'une cuve portée à la main est ramenée elle-même aux proportions d'une coupe. L'attribution de cette coupe et du serpent qui en sort, est d'ailleurs justifiée par Ayala, sans qu'il s'appuie autrement sur la tradition relative à la tentative d'empoisonnement rapportée par le faux Abdias, qu'en citant ces mots de saint Isidore : *Bibens lethiferum haustum, evasit incolumis*[1] : « Saint Jean buvant un breuvage mortel, n'en éprouva aucun mal». L'auteur rappelle aussi, à ce sujet, les paroles mêmes de Notre Seigneur : *Calicem quidem meum bibetis*[2] : « vous boirez mon calice »; *Si mortiferum quid biberint, non eis nocebit*[3] : « S'ils boivent quelque poison mortel, « il ne leur fera point de mal » ; et il conclut en faisant observer que le serpent est une image qui sert à exprimer le poison renfermé dans le breuvage : *Ad denotandum lethiferi poculi qualitatem*[4]. On peut encore s'appuyer d'un texte de saint Jérôme qui, voulant justifier le titre de martyr donné à saint Jean, après avoir rapporté comment il fut plongé dans la cuve d'huile bouillante, le compare aux trois jeunes Israélites échappés de la fournaise, et dit, au figuré, que saint Jean but le calice de sa confession : *Et bibisse Joannem calicem confessionis*[5].

Le calice est donc l'attribut fixe de saint Jean, considéré comme Apô-

1. Isid., *In lib. de partibus Nov. Testam.*, cap. 74.
2. Matth., xx, 23.
3. Marc, xvi, 18.
4. Ayala, *Pict. christ.*, L. viii, cap. ix, § 5.
5. Hieron., *in Matth.*, xx; Sandini, *Hist. Apost.*, p. 184.

tre. Considéré comme Évangéliste, il est on ne peut mieux caractérisé au moyen de l'aigle. Ordinairement, quand il est réuni aux autres Apôtres, on ne représente pas avec lui le noble oiseau, et nous croyons que cette réserve est fondée. Ou l'aigle ne prendrait pas alors tout le développement et la physionomie auxquels il a droit, ou il attirerait trop l'attention au détriment des autres représentations. Quand le saint Évangéliste est représenté à titre entièrement personnel, nous ne voyons pas qu'il y ait lieu de s'imposer la moindre restriction à cet égard; on mettra en relief à la fois tout ce qui peut exalter le disciple bien-aimé, et comme Apôtre et comme Évangéliste.

V.

SAINT JEAN : CIRCONSTANCES OU IL EST REPRÉSENTÉ.

Jusqu'au moment où Notre-Seigneur fit reposer saint Jean à côté de lui, au point que le disciple bien-aimé put appuyer la tête contre son sein pendant ce repas où il institua le sacrement d'amour, le saint Évangéliste participa à toutes les faveurs qui furent aussi accordées à saint Jacques, son frère : nous ne voyons pas qu'il en ait eu de plus signalées. Mais maintenant le voilà dans un rôle tout à fait à part. Ce n'est pas sans rencontrer de grandes difficultés d'agencement, que l'on essaie de rendre la situation de saint Jean reposant sur le sein de Jésus. Nous croyons que l'on peut se contenter de rendre l'idée, en inclinant la tête du disciple sur l'épaule du divin Maître, comme il aurait pu le faire si, étant assis à côté de lui, il lui eût adressé quelques mots à voix basse. Nous parlons là de la Cène représentée dans son ensemble; s'il s'agissait d'un tableau spécialement consacré à saint Jean, il serait possible, n'ayant plus à s'occuper des autres Apôtres, de s'attacher de plus près à la réalité de la position ineffable où il lui fut donné de se trouver. Alors on pourrait représenter les deux bustes à peu près comme ils pouvaient apparaître étant couchés. Mais cet agencement n'est jamais très-facile, et, quant à la signification de la chose et aux expressions qu'elle comporte, on en peut dire tout autant en représentant Notre-Seigneur donnant son corps pour aliment. Le Beato Angelico a rendu le privilége qui fut accordé au disciple bien-aimé, en le choisissant pour celui des Apôtres qui reçoit cet aliment sacré, dans le panneau de l'Académie. à Florence, consacré à la *Communion des Apôtres;* et il a épuisé tout ce qu'il avait de suavité et de ferveur dans l'âme, de délicatesse dans le maniement du pinceau, pour donner, dans cette communion

où Jésus est le prêtre et saint Jean le fidèle, le plus parfait modèle des dispositions que demande de nous un acte si saint.

On peut représenter saint Jean dans toutes les circonstances de la Passion, puisqu'il ne s'éloigne pas de Jésus. Nous ne chercherons pas à éclaircir la question de savoir si ce fut lui qui introduisit saint Pierre chez le grand-prêtre; les Pères ne sont pas d'accord à ce sujet, et le fait importe assez peu au point de vue de l'iconographie. Il est probable que saint Jean se joignit promptement à Marie, et c'est avec elle qu'on aimera à le voir représenté toutes les fois qu'on pourra le mettre en scène, jusqu'au moment où ils se trouvèrent incontestablement rapprochés sur le Calvaire. Ce n'est pas parce que nous avons épuisé la matière, c'est parce qu'elle est trop vaste que nous n'ajoutons rien à ce que nous avons exposé ailleurs sur la participation de saint Jean à ce mystère des mystères. On retrouve, après la Résurrection, le disciple bien-aimé accourant au tombeau, le premier des Apôtres, avec saint Pierre, aussitôt la nouvelle qui leur est donnée par les saintes Femmes. Quand Notre-Seigneur apparaît sur les bords du lac de Génézareth, c'est Jean qui le reconnaît le premier[1]; la mission définitive donnée alors à saint Pierre, a fourni à Raphaël, pour les tapisseries du Vatican, le sujet de cette belle composition de la *Tradition des clefs*, et lui a donné occasion d'y faire figurer saint Jean avec cette tête d'une expression admirable que nous avons mise sous les yeux de nos lecteurs (pl. XIV). C'est alors aussi que Notre-Seigneur ayant prédit à saint Pierre son martyre, celui-ci demanda quel serait le sort de son ami, et que Jésus répondit : « Si je veux qu'il demeure jusqu'à ce que je vienne, que vous importe? Pour vous, suivez-moi ». Et, ajoute le saint Évangéliste, « il courut sur cela un bruit parmi les frères, que ce disciple ne mourrait point [2] ». Lui-même dément aussitôt cette interprétation. Il semble résulter de là que la parole de Notre-Seigneur devait s'entendre dans ce sens que saint Jean mourrait de sa mort naturelle, d'une mort douce, dans un âge avancé, toutes choses qui se sont réalisées, selon les traditions les plus probables, conformément à ces paroles du Bréviaire romain : *Et confectus senio sexagesimo octavo post Passionem Domini anno mortuus, juxta eamdem urbem sepultus est :* « fort avancé en âge, dans la soixante-huitième année après la Passion de Notre-Seigneur, il mourut et fut enseveli près de cette ville (Ephèse). » Mais les expressions figurées dont Notre-Seigneur s'était servi, devaient avoir leur écho dans les légendes et les monuments de l'art : les premières nous donneront l'explication

1. Joan., XXI, 7.
2. *Ib. id*, 20, 21, 22, 23.

des seconds. Le faux Abdias ne dit pas que saint Jean ne soit pas mort, il brode sur un fond qui peut se résumer en ces termes, que saint Pierre Damien explique et ne contredit pas : Notre-Seigneur, entouré de ses disciples, serait apparu au saint Apôtre et lui aurait dit : « Viens à moi, car il est temps que tu participes à mon festin avec tes frères ». Et le dimanche, quinze jours après, lui aurait été assigné pour l'exécution de cette promesse. Le jour venu, saint Jean, s'étant fait apporter du pain. aurait levé les yeux au ciel et rendu grâce au Seigneur, qui l'appelait à son festin céleste ; puis, ayant fait creuser une fosse, il s'y serait étendu tout vivant, au milieu des siens, les uns dans la joie, les autres désolés, partagés entre la pensée de la gloire qui l'attendait et la douleur de le perdre ; une lumière éblouissante aurait, dans ce moment, rejailli de sa personne, et il aurait rendu son âme à Dieu. Ensuite on n'aurait plus retrouvé son corps dans le tombeau, mais une manne odoriférante qui aurait longtemps après continué d'en découler [1]. Saint Pierre Damien, rejetant la supposition d'après laquelle saint Jean aurait continué de vivre, à la manière d'Enoch et d'Elie, examine si, après avoir payé le tribut commun à la mort, il ne serait pas ressuscité comme la sainte Vierge ; l'évêque d'Ostie incline plutôt à penser que le corps de l'Apôtre aurait disparu d'une manière analogue à celui de Moïse. Siméon Métaphraste admet, au contraire, que saint Jean n'est pas mort. On pourrait croire que les *Ménées* des Grecs adoptent le même sentiment, quand elles disent, le 30 juin, jour de la Commémoration de tous les Apôtres, que saint Jean « fut enseveli vivant et *transporté* ». La *Légende dorée* se conforme au récit d'Abdias, en abrégeant les discours.

Si nous considérons maintenant les représentations de l'art, nous remarquons que, sur les portes de bronze de Saint-Paul-hors-les-Murs (XIe siècle), on a représenté l'ensevelissement de l'Apôtre par deux de ses disciples, en présence d'un autre disciple qui pleure; si ce n'était l'inscription, on ne verrait là qu'un ensevelissement ordinaire; mais le mot METACTACIC, *passage*, employé dans cette inscription, a paru à divers auteurs faire allusion à la pensée même exprimée dans les *Ménées*[2]. Dans l'évangéliaire de la Bibliothèque de Laon, dont M. E. Fleury a publié les principales miniatures, attribuées par lui au XIIe siècle, l'I initial de l'évangile au jour de la fête de saint Jean, le montre en présence de Notre-Seigneur qui lui tend la main du haut du ciel pour l'appeler à lui[3]. Cette composition a

1. *Historia certaminis Apostolici*, in-8°. Paris, 1566, fol. 69 à 79 v°.

2. Nicolai, *Basilica di San Paolo*, p. 291, pl. XI, XIII.

3. *Manuscrits à miniature de la Bibliothèque de Laon*, pl. XXIII. Pour tous les Saints et même pour tous les élus, la mort n'est qu'un passage; ils sont appelés à Dieu, mais ce qui est commun à tous est appliqué d'une manière plus spéciale à saint Jean comme type.

MORT DE S^T^ JEAN L'ÉVANGÉLISTE,

(Planche d'une Edition Xylographique de l'Apocalypse)

foncièrement beaucoup de rapport avec celle de Giotto que nous avons publiée (T. I, pl. XII), à la différence du jet qui caractérise celle-ci; mais ce jet seul ne donne-t-il pas lieu de penser que l'artiste a voulu représenter saint Jean enlevé au ciel sans passer par la mort? tandis que la miniature s'interprète tout naturellement dans le sens de l'avertissement de sa mort prochaine. Mais il se peut bien aussi que Giotto ait voulu seulement résumer, sous une forme à la fois pittoresque et poétique, l'ensemble des faits, et dire ce qui eut lieu, en définitive : l'admission du saint Apôtre en la céleste béatitude, — sans avoir prétendu dire que le passage se soit fait contrairement aux lois ordinaires de la nature.

La comparaison à établir entre ces deux compositions, nous a fait passer du XIIe siècle au XIVe, sans rien dire du XIIIe. Le vitrail de Bourges, dont nous avons précédemment parlé, nous y ramène; la scène finale est tout à fait conforme à la légende : saint Jean est étendu sur son tombeau comme sur un lit; près de lui est l'autel sur lequel, pour la dernière fois, il a consacré le pain eucharistique, et Notre-Seigneur lui apparaît du haut du ciel, portant la couronne qui lui est destinée [1].

Au XVe siècle, dans le manuscrit de la Bibliothèque nationale (Fr. 403) et dans les éditions xylographiques qui reproduisent les mêmes illustrations de l'Apocalypse ou à peu près, la miniature ou la vignette finale représente les derniers moments de saint Jean, au moyen de deux scènes successives, d'une manière qui revient encore de plus près à la légende, mais prise selon son esprit plutôt qu'à la lettre (pl. XV). Le Saint, en habits sacerdotaux, devant un autel comme s'il disait la messe, apparaît d'abord les bras levés au ciel ; il semble en extase, et on lit au-dessus des vignettes imprimées : *Gratiam tibi Domine Jhesu qui me dignatus es ad tuas epulas invitare sciens quod e toto corde desiderabam te* : « Grâces à vous, Seigneur Jésus qui avez daigné m'inviter à votre table, sachant que de tout « mon cœur je désirais vous posséder. » Dans la scène suivante, saint Jean est couché dans son tombeau, et son âme est recueillie — par deux Anges, dans la miniature, — par un seul Ange, dans la vignette qui porte cette inscription : *Cum autem orationem fecisset beatus Johannes, tanta lux super eum emicuit quod nullus in eum respicere potuit. Hic est beatus Johannes de quo Dominus dixerat ad Petrum : sic eum volo manere donec veniam. In sepulcrum ejus in..... manna inventa est adusque hodie scaturire.....* « Quand « saint Jean eut terminé sa prière, une si grande lumière resplendit sur « toute sa personne, que nul ne put fixer les yeux sur lui. C'est là le même « saint Jean dont Notre-Seigneur avait dit à saint Pierre : Je veux ainsi « qu'il demeure jusqu'à ce que je vienne. Dans le sépulcre où il avait été dé-

1. *Vitraux de Bourges*, pl. XV.

« posé, il se trouva une manne qui, jusqu'à ce jour, n'a pas cessé de couler».

L'importance de ces représentations, dans l'iconographie de saint Jean, et ce qu'elles ont de curieux à raison de l'énigme qui s'y rattache, a fait que nous leur avons consacré une attention un peu plus prolongée qu'à aucune de celles où le saint Apôtre a été mis en scène; par le même motif, nous les avons rattachées immédiatement aux paroles mystérieuses de Notre-Seigneur, qui en ont été le premier motif. En reprenant l'ordre des faits, à partir de l'apparition où elles furent prononcées, nous ne retrouvons plus saint Jean désigné spécialement dans la sainte Écriture, que lors de la guérison du boiteux : il accompagnait saint Pierre, ce qui a donné lieu à Raphaël de le faire figurer dans la tapisserie représentant ce miracle.

Le vrai martyre que subit saint Jean à Rome, devant la Porte Latine, — vrai martyre, quoique Dieu n'ait pas voulu qu'il y perdît la vie, — doit être rangé ensuite parmi les faits authentiques de son histoire, sur le double fondement de l'autorité des Pères qui le rapportent, et de la fête où l'Église en fait la commémoration. Il a été le sujet d'une des fresques de Raphaël, à la villa Magliana, aux environs de Rome. Nous retombons pleinement dans la légende pour le surplus des événements où le saint Apôtre a été mis communément en scène, en particulier dans le vitrail de Bourges, et dans les illustrations de l'Apocalypse manuscrites ou imprimées, dont nous avons parlé. Une partie des miniatures ou des vignettes est consacrée à l'histoire de saint Jean, pour montrer comment il fut exilé à Patmos, où il écrivit son livre prophétique, et ce qui suivit jusqu'à sa bienheureuse fin. Parmi ces événements, outre la tentative d'empoisonnement, déjà suffisamment connue, nous n'en rappellerons que deux : le baptême du philosophe Craton, qui a été représenté sur les fonts de Liége[1], comme pendant de celui du centenier Corneille, et la résurrection de Drusine, représentée dans les fresques de Giotto, à *Santa Croce* de Florence, et dans une *predella* du musée du Vatican, à laquelle appartient aussi le *saint Jean enlevé au ciel*, que nous avons publié (T. I, pl. XII). Cette même Drusine est représentée dans la première des miniatures ou des vignettes dont nous venons de parler, parmi les nouveaux convertis que vient de gagner à la foi la prédication de saint Jean; immédiatement après, on représente son baptême: c'est là ce qui excite les païens contre l'Apôtre, et provoque son arrestation, puis son renvoi à Rome devant Domitien.

Lorsqu'il revient à Ephèse, Drusine est morte récemment, et il la ressuscite. Le faux Abdias ne fait intervenir cette pieuse femme qu'après

1. *Mélanges d'Archéologie*, T. II, p. 106.—*Annales archéologiques*.

le retour de saint Jean : elle est alors encore vivante; sa mort et sa résurrection sont racontées avec des circonstances très-romanesques, auxquelles se rapportent aussi quelques particularités des miniatures et des vignettes. La *Légende dorée* ne fait aucune allusion à ces circonstances. Selon elle, Drusine n'est pour rien non plus dans la persécution soufferte par l'Apôtre; on la portait en terre. lorsqu'il la rappelle à la vie, à son retour de l'exil, et cette résurrection comble de joie les malheureux dont elle était le soutien. Selon toutes les versions, Craton est mis en scène à la suite de ces événements, et saint Jean le convertit. Vient ensuite l'épreuve du poison; puis, après avoir résisté à tout ce qui aurait dû le faire mourir de mort violente, saint Jean est appelé par son divin Maître à aller doucement le rejoindre.

Voyant notre Saint en possession de la gloire céleste, nous nous retrouvons en présence des monuments où on l'a quelquefois représenté comme pendant de la sainte Vierge, à côté du Souverain Juge. Nous aimons à nous souvenir, à ce sujet, que le disciple bien-aimé représente spécialement, dans l'iconographie chrétienne, un type d'excellence dans son genre, qui le rend apte jusqu'à un certain point à recevoir cet honneur; cependant, nous ne pouvons pas oublier non plus qu'il lui a été donné par une sorte de confusion avec saint Jean-Baptiste. C'est au saint Précurseur qu'un pareil honneur doit revenir en définitive; mais le saint Evangéliste reprend ses droits dès lors que le Sauveur est représenté sur la Croix, et le privilége qui lui est accordé de reposer sur son sein, de lui tenir de plus près dans l'institution du sacrement d'amour, celui de planer, avec l'aigle qui lui est donné comme attribut, au-dessus des autres Evangélistes, ne sauraient lui rien laisser à envier.

VI.

SAINT THOMAS.

Il n'est pas à notre connaissance que, avant le XIIIe siècle, saint Thomas ait été désigné autrement que par son nom et hors des circonstances où tous les Apôtres sont nommés, si ce n'est par le fait même de son rôle dans la scène où Notre-Seigneur ressuscité se fait reconnaître de lui. Alors il est représenté ordinairement d'un âge moyen; c'est aussi avec une barbe de moyenne grandeur qu'il figure dans la mosaïque de Saint-

Paul-hors-les-Murs, où saint Jean et saint Jacques le Majeur sont seuls représentés imberbes ; de même, dans la verrière de Bourges, consacrée à sa légende, et sur le gaufrier du musée de Cluny, on lui attribue la maturité de l'âge. Depuis le XIVe siècle, on a eu assez de tendance à le représenter très-jeune, ou tout à fait imberbe, ou avec une barbe courte et peu fournie, surtout quand on lui fait recevoir la ceinture de la sainte Vierge. Cette tendance à rajeunir saint Thomas s'est aussi propagée chez les Grecs modernes, car le *Guide de la Peinture* veut qu'on le représente imberbe. Nous ne savons si, chez eux, la règle s'est plus ou moins généralisée en fait. Chez les Latins, on ne peut pas dire qu'il y ait eu de règle. Masaccio, dans les peintures de Saint-Clément, donne à saint Thomas la longue barbe, qui est ordinairement le signe d'un âge avancé ; les toiles peintes de Reims, Raphaël dans les peintures de Saint-Paul-des-Trois-Fontaines, se rapprochent de cette donnée. Nous conseillerions de s'en tenir, pour saint Thomas, à l'âge d'une ferme maturité ; on ne voit pas d'ailleurs qu'aucun type de figure lui ait été attribué avec assez de continuité pour fournir aux artistes un point de ralliement. Nous n'avons même pas la ressource de leur offrir son image parmi les Apôtres du Beato Angelico, dont nous donnons la gravure ; car, pour ne pas dépasser le nombre de douze, y compris saint Paul, c'est saint Thomas qu'il n'a pas représenté, saint Mathias ayant reçu cet honneur qui lui est rarement accordé en pareil cas.

On sera mieux fixé sur l'emblème de saint Thomas, si l'on adopte l'équerre, qui lui a été le plus souvent attribuée à partir de la deuxième moitié du XIIIe siècle : sa statue à la façade occidentale d'Amiens nous en offre un exemple. Quant à l'instrument de son martyre, nous dirons d'abord que, représenté dans le *Ménologe* au moment où il subit la mort, il est percé d'une lance. La lance est en rapport avec le texte d'Honorius d'Autun, qui le déclare « transpercé », *transfossus* [1]. Cependant, sur la Châsse des grandes reliques, à Aix-la-Chapelle, faute d'être fixé sur ce point, on ne peut le reconnaître. Sur le gaufrier du musée de Cluny, comme dans la peinture de Masaccio, où il est désigné par son nom, il ne porte aucun attribut particulier, par suite de l'embarras où l'on était à cet égard. Dans les sculptures publiées par le journal de Londres, et que nous avons reproduites (ci-dessus, p. 206), on est assez fondé à le reconnaître entre saint Jean et saint Jacques le Mineur, à la lance qu'il porte. L'équerre se retrouve sur les toiles peintes de Reims et dans les peintures de Raphaël.

1. Sandini, à qui nous devons cette mention, rappelle encore ailleurs, comme ayant une valeur sérieuse, la tradition d'après laquelle l'instrument du martyre de saint Thomas aurait été une lance. Cette lance aurait été, dit-on, trouvée à Meliapour, dans son tombeau.

On ne peut douter que cet attribut ne désigne saint Thomas, quand il est le seul des Apôtres à le porter; mais nous avons fait observer qu'il était aussi donné à quelques autres Apôtres. Le Père Cahier cite notamment saint Jacques le Mineur, saint Matthieu et saint Jude [1]. En effet, tous les Apôtres sont les constructeurs de l'édifice spirituel dont nous sommes appelés à devenir les membres. Si saint Thomas a été plus spécialement désigné par l'équerre, c'est, avons-nous dit, à raison de sa légende et de la méprise de ce roi des Indes et de ses ambassadeurs qui entendirent à la lettre ce que saint Thomas disait au figuré. Et voilà que le P. Cahier juge que l'antique légende pourrait bien n'avoir été dictée que par ce symbolisme lui-même, symbolisme également applicable à tous les Apôtres.

Quoi qu'il en soit, la légende existe, et la verrière de Bourges qui lui est consacrée, est un monument assez important pour lui donner droit de cité dans l'art chrétien [2]. D'après les limites de notre plan, nous ne devons cependant en parler que pour expliquer l'attribution de l'équerre, plus spécialement faite à saint Thomas. Et nous recommandons cette attribution spéciale, parce qu'elle se justifie en général par sa signification, appliquée à la qualité d'Apôtre, et qu'il est cependant préférable de la réserver pour cet Apôtre seul, afin d'en faire un insigne véritablement distinctif.

L'Évangile met saint Thomas spécialement en scène dans trois circonstances, indépendamment de celles où il douta de la Résurrection, et lui rendit ensuite un si décisif témoignage. Quand Notre-Seigneur, à la nouvelle de la mort de Lazare, veut de Galilée retourner en Judée, où l'on savait que les Juifs cherchaient à le faire mourir, saint Thomas essaie de l'en détourner; le Sauveur persistant dans sa résolution, l'Apôtre s'écrie : « Allons aussi nous autres, nous mourrons avec lui [3] ». Notre-Seigneur, dans le discours qui suivit la Cène, ayant dit aux Apôtres : « Vous savez « bien où je vais, et vous en savez la voie », saint Thomas, plein d'ardeur pour le suivre, reprend : « Nous ne savons où vous allez; com- « ment pouvons-nous en savoir la voie? » et ce fut alors que Jésus prononça ces paroles : « Je suis la voie, la vérité et la vie [4] ».

Le caractère de saint Thomas se fait ainsi bien connaître : caractère prompt et généreux ; il montra par où il péchait, quand, trop promptement aussi, il se fit un parti pris relativement à la Résurrection ; mais

1. *Caractéristiques des Saints*, p. 276.
2. *Vitraux de Bourges*, pl. II.
3. Joan. XI, 16.
4 *Ib.*, XIV, 4, 5, 6.

tout devait tourner à bien chez lui, par la promptitude et la générosité avec laquelle il reconnut son erreur.

Saint Thomas fut aussi un des disciples présents à la pêche miraculeuse sur les bords du lac de Génézareth[1], et à tout ce qui s'ensuivit; mais il n'y remplit qu'un rôle subordonné. Eusèbe lui attribue l'envoi à Edesse, pour baptiser le roi Abgare, de Thadée, l'un des soixante-douze disciples, — différent de l'apôtre saint Jude, appelé aussi Thadée. — Nous avons rapporté ce qu'on lui attribue relativement à la mort et à l'Assomption de la sainte Vierge, et au don de sa ceinture qu'il aurait reçu. Il est plus généralement admis qu'il porta ses prédications jusque dans les Indes, et qu'il y fut martyrisé dans un lieu désigné sous le nom de Calamine, que l'on croit être Méliapour. Ce serait sur ces données que l'on pourrait, avec le plus de fondement, le célébrer par une série de représentations historiques.

VII.

SAINT JACQUES LE MINEUR.

Saint Jacques le Mineur est appelé le frère de Notre-Seigneur [2], et on a pu lui attribuer, en conséquence, une grande ressemblance de traits avec ce divin Sauveur. On a contesté, il est vrai, que le saint Jacques, premier évêque de Jérusalem, que saint Paul désigne sous ce nom de « frère du Seigneur », fût le même que l'apôtre saint Jacques le Mineur; mais les témoignages de saint Jean Chrysostome, de saint Augustin, de saint Jérôme[3], nous paraissent décisifs dans le sens de l'identité des deux saints personnages. Quant à la ressemblance de traits avec Notre-Seigneur, la lettre attribuée à saint Ignace, patriarche d'Antioche et martyr, où il est dit que cette ressemblance était telle qu'on aurait pu les prendre l'un pour l'autre [4], atteste au moins que la tradition était ancienne. Nous n'en conclurons pas qu'il soit à propos de porter cette ressemblance au point qu'il puisse y avoir en effet confusion : c'est là probablement ce que Molanus a voulu condamner, — car, pour une ressemblance approximative, laissant au Sauveur l'expression d'une dignité et d'une suavité supé-

1. Joan. XXI, 2.
2. *Galat.*, I, 19.
3. Sandini, *Hist. Apost.*, p. 225.
4. Molanus, *Hist. sanct. imag.*, L. III, cap. XVI.

rieures, indépendamment des attributs qui lui sont exclusivement propres, comme le nimbe crucifère, — on ne saurait y voir aucun inconvénient; ce nom seul de frère, c'est-à-dire de proche parent du Sauveur, suffirait pour la justifier, et nous ne saurions souscrire à la conclusion d'Ayala qui, sans la blâmer, déclare n'y attacher aucun intérêt [1]. Nous recherchons des procédés iconographiques qui puissent servir à honorer et à distinguer les Apôtres, et c'est là un de ces procédés. Nous ne pourrons pas dire cependant qu'il soit d'un usage aussi ancien que la tradition avec laquelle il coïncide, — cette expression nous paraît plus juste que si nous disions qu'il en provient. — Nous ne croyons pas qu'avant le XIIIe siècle, on ait cherché à rien attribuer à saint Jacques le Mineur, qui puisse servir à le faire distinguer, pas plus qu'à la plupart des autres Apôtres, s'ils ne sont pas nommés.

Dans la mosaïque de Saint-Paul-hors-les-Murs, il n'a rien qui le distingue; mais sur la Châsse des grandes reliques, à Aix-la-Chapelle, où sa massue le désigne d'ailleurs aussi clairement que son nom dans la mosaïque, il nous paraît très-probable, — vu surtout ses cheveux partagés et pendants à la Nazaréenne, d'une manière qui le rapproche, sous ce rapport, du Sauveur plus qu'aucun autre des Apôtres, — que l'on a voulu aussi lui attribuer la ressemblance dont nous parlons.

A partir de cette époque, saint Jacques est aussi presque constamment très-bien caractérisé par le bâton à foulon, souvent transformé en massue, qui fut effectivement l'instrument de son martyre. On ne se fonde plus, pour le lui attribuer, seulement sur des légendes d'une autorité plus ou moins douteuse, mais sur les récits des Pères. Les Juifs, furieux d'avoir vu saint Paul leur échapper lorsqu'il fit son appel à l'empereur, profitèrent de la mort du gouverneur Festus, pour mettre, avant l'arrivée d'Albin, son successeur, la main sur le saint Apôtre; ils le portèrent sur la plate-forme du temple, et, n'ayant pu le faire renoncer à sa foi, ils le précipitèrent en bas. Le Saint eut encore assez de force pour se relever et se mettre à genoux; mais alors il fut assailli d'une grêle de pierres, et un foulon l'acheva d'un coup de son bâton [2].

Ce bâton fait reconnaître saint Jacques, à Amiens, entre saint Paul et saint Thomas; on le lui voit sur le gaufrier du musée de Cluny, où, en outre, il est désigné par son nom. Dans les sculptures du XVe siècle que nous avons reproduites (p. 206), le bâton reprend la forme de massue. Le P. Cahier fait observer que l'assommoir prend quelquefois, dans la Flandre, la forme d'une sorte d'instrument assez semblable à un archet, dont

1. Ayala, *Pictor christ.*, L. V, cap. IV, § 6.
2. Euseb., L. II, cap. XXIII. — Sandini, *Hist. Apost.*, p. 233.

se servaient les matelassiers. Saint Jacques le Mineur ne figure pas parmi les Apôtres de Raphaël. Sur les toiles de Reims, une hallebarde lui a été attribuée. Mais le bâton renflé à l'extrémité, plutôt que la massue proprement dite, voilà pour le saint Apôtre un attribut sérieusement motivé, et dont les artistes devraient ne pas se départir.

Saint Epiphane rapporte que saint Jacques portait sur la tête une lame d'or. Polycrate, cité par Eusèbe, rapporte la même chose de saint Jean, et quelques autres le disent aussi de saint Marc [1]. Cet insigne n'ayant pas été usité dans l'iconographie, étonnerait plus qu'il n'éclairerait, si on s'en servait inopinément comme moyen de désignation ; mais nous ne verrions pas pourquoi on ne s'en servirait pas dans une représentation historique consacrée à l'un de ces saints personnages.

Si l'on voulait célébrer saint Jacques par une série de faits, on ne devrait pas oublier qu'il fut favorisé d'une apparition spéciale de Notre-Seigneur après la Résurrection [2]; on se rappellerait son rôle au concile de Jérusalem, et son entrevue avec saint Paul. Pendant sa vie, il s'était fait respecter des Juifs eux-mêmes, et saint Jérôme rapporte qu'ils cherchaient à atteindre les pans de ses vêtements pour les baiser [3]; on pourrait encore trouver dans ce fait le sujet d'un tableau. Les circonstances de sa mort offrent surtout les éléments d'une représentation éminemment dramatique; mais, à cet égard, nous avons à faire aux artistes une invitation, plutôt qu'à leur offrir des exemples ; car, si l'art a su donner, parmi les Apôtres, un caractère de distinction à celui d'entre eux qui a été appelé spécialement le frère du Seigneur, nous ne voyons aucun monument remarquable qui lui ait été consacré en particulier, comme il le mériterait.

VIII.

SAINT PHILIPPE ET SAINT BARTHÉLEMI.

Le *Guide de la Peinture* grecque veut que l'on représente saint Philippe imberbe; chez les Latins, il est aussi l'un des Apôtres que l'on a le plus volontiers rajeunis au même degré; le gaufrier du musée de Cluny, les

1. Godescard, *Vie des Saints*, 1er mai. Nous ferons observer, d'après Sandini, que saint Epiphane invoque le témoignage de Clément d'Alexandrie et d'Eusèbe, dans les écrits desquels on ne trouve rien à ce sujet.

2. I *Corinth.*, xv, 2.

3. Hierony. *in Galat.* I, 19.— Sandini, *Hist. Apost.*, p. 231.

peintures de Masaccio à Saint-Clément, en offrent des exemples; mais il est plus ordinaire qu'on lui ait attribué la maturité de l'âge; il n'a d'ailleurs aucun type bien déterminé. La croix, désignée comme l'instrument de son martyre par Honorius d'Autun, a aussi en sa faveur ce texte, que Baronius donne comme étant d'Eusèbe : « Philippe, Apôtre de Jésus-« Christ, près de Hiérapolis, ville d'Asie, comme il prêchait l'Évangile, « ayant été attaché à la croix, est lapidé[1]. » Dans un écrit attribué à saint Hippolyte[2], il est dit aussi qu'il fut crucifié à Hiérapolis; mais l'on ajoute qu'il le fut la tête en bas; et comme on ne parle pas de lapidation, il semble que ce fut là son seul supplice. Dans le *Ménologe* de Basile et sur les portes de bronze de Saint-Paul-hors-les-Murs, saint Philippe est en effet crucifié la tête en bas. Cet exemple a été suivi dans un tableau qui avait été rapporté, postérieurement aux sculptures, sur le tombeau du cardinal Philippe d'Alençon, petit-fils de Charles de Valois, tombeau qui se trouve dans l'église de Sainte-Marie *in Transtevere*, à Rome. Mais généralement on ne tient pas compte de cette tradition dans les images de saint Philippe, et nous ne nous souvenons pas de lui avoir vu porter dans la main la croix renversée, cet attribut étant resté propre à saint Pierre. C'est d'ailleurs assez promptement, — et quand nous disons assez promptement, notre point de départ, sous ce rapport, est au XIIIe siècle, — que la croix a été attribuée avec fixité à saint Philippe. Sur la Châsse des grandes reliques à Aix-la-Chapelle, il n'y a que saint Pierre et saint André qui soient désignés par ce moyen; mais sur la façade d'Amiens, un troisième Apôtre porte une croix, et l'on ne peut guère douter que ce ne soit saint Philippe. Sur le gaufrier du musée de Cluny, on pourrait croire qu'il tient une épée; mais un examen plus attentif nous a persuadé que c'était une croix. Souvent dans la suite, on lui attribue plus spécialement une croix processionnelle. Sur les toiles peintes de Reims, cette croix est détachée de sa hampe; ce n'est là qu'un moyen de distinction imaginé à cet effet, et son usage est loin d'être devenu constant. Sur les sculptures publiées par le journal archéologique de Londres, que nous reproduisons à la page suivante, saint Philippe porte une grande croix de crucifiement, et c'est à saint Jude qu'est réservée la croix processionnelle. Sa croix est toute petite au contraire, — une croix à main — dans les peintures de Raphaël; elle redevient une croix de crucifiement, dans une *Vie des Saints* manus-

1. Il paraît que ce texte ne se trouve pas dans les meilleures versions d'Eusèbe, et qu'il n'est pas de cet historien. (Boll., T. I, Maii, p. 10; Sandini, *Hist. Apost.*, p. 193.) Le texte cité par Baronius a été admis dans le *Martyrologe romain*.

2. Ces deux documents, que nous puisons aux mêmes sources, diffèrent surtout quant à l'époque du martyre, que le premier place sous Claude, le second sous Domitien.

crite, que nous possédons et qui est accompagnée de grossières miniatures exécutées au commencement du XVII[e] siècle [1].



23

Six Apôtres.

(Sculpture du XV[e] siècle.)

Saint Philippe est l'un des Apôtres les plus souvent mis en scène personnellement dans l'Évangile; saint Jean rapporte sa vocation [2]; saint Philippe fait aussitôt du prosélytisme, et il amène Nathaniel à Notre-Seigneur [3] : ce zèle peut servir à déterminer son caractère; c'est lui que le Sauveur interpelle et qu'il paraît consulter avant de multiplier les cinq pains [4]. Des Gentils, curieux de voir Notre-Seigneur, s'adressent à

1. Les Apôtres y sont représentés doublement, en avant avec leurs insignes, sur le second plan subissant leur martyre. Saint Philippe subit le sien, attaché sur la croix, comme le serait Notre-Seigneur lui-même, tandis que saint André a les quatre membres attachés chacun à l'une des branches de sa croix en sautoir. C'est l'expression des idées qui avaient le plus de cours à l'époque, et c'est pourquoi nous ferons observer que, dans ces miniatures, saint Jacques porte le bourdon, et a la tête tranchée; saint Jean porte la coupe au serpent, et il est plongé dans la chaudière; saint Thomas porte la lance, et il est percé ou plutôt déchiré par deux bourreaux armés de lances; saint Barthélemy porte le coutelas, et successivement il est écorché, puis décapité; saint Matthieu est instruit par un ange, et percé d'une lance, tandis qu'il dit sa messe; saint Jacques le Mineur porte une massue, et il est assommé par deux bourreaux; saint Simon tient une scie, et il est scié en deux; saint Jude tient une massue, et il est assommé; saint Mathias tient la hache qui doit servir à lui trancher la tête.

2. Joan. I, 43.

3. *Ib.*; *id.*, 45.

4. *Ib.*, VI, 5.

saint Philippe, et, de concert avec saint André, il satisfait leur désir [1]. C'est lui qui manifeste à Jésus le désir de voir son Père, et qui reçoit cette réponse : « Philippe, celui qui me voit, voit aussi mon Père [2] ». Nous ne dirons rien de ses légendes, dès lors qu'elles n'ont inspiré dans l'art, à notre connaissance, aucun monument d'une suffisante importance.

Il en sera de même de saint Barthélemy; ce qui a le plus attiré sur lui l'attention des artistes, c'est la singularité du supplice qu'on lui attribue : il n'est pas absolument certain qu'il ait été écorché vif; sur les portes de Saint-Paul-hors-les-Murs, il est représenté crucifié; mais les artistes sont d'autant plus fondés à se prévaloir de la version qu'ils ont adoptée, qu'elle est suivie dans le Bréviaire romain. Nous avons cru reconnaître, à la façade occidentale d'Amiens, le coutelas qui, en conséquence, a servi à caractériser saint Barthélemy ; on le voit, sans incertitude, dans sa main, sur le gaufrier du musée de Cluny. Depuis lors, c'est un des attributs apostoliques dont l'usage a été le plus soutenu; on le voit dans les sculptures du XVe siècle, que nous venons de reproduire; la plupart des groupes d'Apôtres que nous avons cités, le montrent également dans la main de saint Barthélemy. Nous avons dit notre pensée sur les représentations où le saint Apôtre tient sa propre peau étendue comme un trophée. Le supplice actuel de l'écorchement a été abordé par Albert Durer, Rubens, le Poussin, Ribera ; nous le retrouvons dans une vignette, en tête de la Vie de saint Barthélemy, dans la traduction italienne de la *Légende dorée*, de 1575. C'est un sujet que ne craindra pas d'aborder l'artiste le plus chrétien ; mais ce serait mal comprendre sa mission, que de vouloir principalement en faire sentir l'horreur : c'est l'invincible patience de l'Apôtre martyr qu'il faut mettre en relief. Nous trouvons un exemple assez bien réussi, dans le livre du P. Pierre Bivers, qui porte ce titre : *Le Temple sacré de la croix;* saint Barthélemy est à la fois attaché à la croix et écorché vif, avec une grande expression de douleur et de résignation [3]. Quant à ces statues où saint Barthélemy est représenté en écorché, là où il s'agit de l'honorer par son image, et non de représenter le fait de son martyre, M. Guénebault en cite un exemple, parmi les sculptures de la cathédrale de Milan; cet exemple a été gravé dans l'*Histoire de la Sculpture* de Cicognara [4]. Nous ne pouvons que réprouver ce mode de représentation,

1. Joan. XII, 21.

2. *Ib.*, XIV, 9.

3. Ce livre a été publié à Anvers, en 1634; on y voit aussi saint Philippe attaché à la croix où il est lapidé; saint André attaché à sa croix en sautoir; saint Pierre, la tête en bas, comme expirant. Saint Barthélemy est supérieur à tous les autres personnages, p. 41.

4. Guénebault, *Dict. iconog.*, p. 133; Cicognara, *Histoire de la Sculpture*, T. II, pl. LXXX.

complétement d'accord en cela avec Molanus, et en désaccord avec son annotateur, qui essaie de défendre le *Saint Barthélemy* de Michel Ange[1].

IX.

SAINT MATTHIEU, SAINT SIMON, SAINT JUDE, SAINT MATHIAS ET SAINT BARNABÉ.

Si l'on considère saint Matthieu comme Évangéliste, il est on ne peut mieux caractérisé, et il joue un rôle des plus importants dans l'iconographie chrétienne. L'homme des visions prophétiques d'Ézéchiel et de saint Jean, étant devenu un Ange, cette transformation a contribué à rehausser encore saint Matthieu. Dans le Collége apostolique, au contraire, il est un de ceux qui s'effacent le plus, surtout parce que leurs attributs sont moins bien déterminés. Autorisée, sans avoir cependant beaucoup d'autorité, la légende d'après laquelle, tandis qu'il célébrait les saints mystères, il aurait été massacré par l'ordre d'un roi de l'Éthiopie[2], qu'il voulait empêcher d'épouser une vierge consacrée à Dieu, — cette légende, disons-nous, suffirait pour lui assurer le bénéfice d'une désignation bien catégorique, mais elle laisse la porte ouverte à toutes les suppositions, quant à l'instrument de mort. Dans les circonstances indiquées, une épée, une hache, une lance, pouvaient aussi bien les unes que les autres remplir cet office. Honorius d'Autun ferait pencher pour l'épée; nous observons la hache, dans les sculptures que nous avons reproduites (pl. 226), en admettant que saint Matthieu y tient son rang à la suite de saint Barthélemy, avant saint Simon, saint Jude et saint Mathias. Nous remarquons cependant que la lance lui a été le plus souvent attribuée; nous la lui voyons sur le gaufrier du musée de Cluny, et sur les toiles peintes de Reims. Cette préférence de fait est un motif pour qu'on s'en tienne à cette attribution, qui nous paraît surtout devoir l'emporter sur la bourse mise par Raphaël dans la main de saint Matthieu. Malgré les précédents, rappelés par le P. Cahier, nous ne pouvons goûter cette manière de désigner le saint Apôtre par son ancienne profession. L'artiste ne doit pas chercher seulement à le désigner, il doit aussi choisir les

1. Molanus, *Hist. sanct. imag.*, éd. Migne, L. III, cap. XXXV, col. 256.
2. D'après d'autres traditions, saint Matthieu aurait terminé sa vie chez les Parthes.

moyens de l'honorer. On loue l'humilité de saint Matthieu, qui, en faisant l'énumération des Apôtres, se désigne comme publicain, précisément parce que cette profession était odieuse et méprisée chez les Juifs. Que l'on représente sa vocation, et qu'on voie alors les signes de sa profession, rien de mieux : c'est alors lui faire honneur du mérite qu'il eut de la quitter; mais les lui faire tenir avec persistance dans la main, n'est propre qu'à le faire confondre avec Judas.

On peut aussi très-convenablement représenter le repas où le nouveau converti reçut le Sauveur à sa table; mais son rôle à lui-même s'y efface. Quand on veut l'honorer individuellement, et non plus le représenter parmi les Apôtres, on ne saurait mieux faire que de le représenter en tant qu'Evangéliste, et alors le charme de la composition dépendra beaucoup du parti qu'on saura tirer de son Ange. Ce fidèle compagnon l'inspirera, l'assistera, ou planera au-dessus de lui, dans un sentiment de dignité. Nous reproduisons une vignette des *Heures* de Simon Vostre, où il soutient son livre d'une manière qui ne manque pas de grâce.


24
S. Matthieu.
(Vignette de Simon Vostre.)

Nous n'avons rien dit des traits qui conviennent à saint Matthieu; nous ne voyons pas, en effet, que l'art lui en ait attribué aucun avec assez de continuité pour faire autorité. On le vieillit plutôt qu'on ne le rajeunit, et, pour ne pas s'écarter de cette donnée, nous conseillerions de ne pas le représenter en deçà de l'âge mûr; mais nous ne voyons pas de motifs suffisants pour en faire absolument un vieillard à longue barbe, comme le veut le *Guide de la Peinture*. On peut se faire une idée assez juste de son caractère, d'après celui de son Evangile, combiné avec son ancienne profession. Il semble qu'il devait être ce que nous appelons un homme positif; toutes ses aptitudes dirigées vers le bien, quand il est devenu Apôtre et Evangéliste, ont dû en faire un homme particulièrement grave et sensé. Il ne sera pas hors de propos de recueillir ce qu'il peut y avoir de vrai dans la légende sur la cause de sa mort, et de répandre sur ses traits, avec l'expression de la sagesse, un singulier sentiment de pureté.

Saint Simon le Cananéen est le moins connu de tous les Apôtres. Les données recueillies relativement aux lieux qu'il eut mission d'évangéliser, sont assez contradictoires. D'après quelques traditions, il aurait été crucifié, et c'est en effet ce genre de supplice qu'on lui fait subir, au XI[e] siècle, sur les portes de Saint-Paul-hors-les-Murs; en conséquence, la croix lui a été donnée quelquefois comme attribut, mais la scie a fini par obtenir la préférence. Nous avons cru la reconnaître sur le porche de Saint-Seurin.

à Bordeaux, dans les mains du quatrième des Apôtres, à gauche. Quoi qu'il en soit, saint Simon la porte sur nos sculptures allemandes (p. 226), sur les toiles peintes de Reims, sur les émaux de Chartres, décrits par M. Didron [1], parmi les Apôtres de Raphaël, etc. Nous ne pouvons dire sur quel fondement cette attribution a été faite; elle ne repose ni sur la *Légende dorée*, qui tient pour le crucifiement, ni sur le faux Abdias, d'après lequel saint Simon et saint Jude auraient été massacrés à Suanis, ville de la Perse. Honorius d'Autun range saint Simon parmi les Apôtres qui auraient été assommés. Vu l'utilité cependant d'être fixé, nous croyons qu'on ne saurait mieux faire que de s'autoriser des précédents, et de caractériser ce saint Apôtre au moyen de la scie. Quant à son type, à l'opposé de l'indication fournie par le *Guide de la Peinture*, qui fait de lui un vieillard, il est de ceux qui ont été assez volontiers représentés jeunes et imberbes : tel on le voit sur le gaufrier du musée de Cluny et dans les peintures de Masaccio, où, d'ailleurs, il ne porte que le livre.

Le faux Abdias et la *Légende dorée* font saint Simon frère de saint Jude, et, par conséquent, de saint Jacques le Mineur; mais il paraît que c'est sans aucun fondement sérieux. Saint Jude ou Thadée, au contraire, était bien le frère de saint Jacques, puisqu'il se donne cette qualité au commencement de son épître; il était donc, lui aussi, proche parent de Notre-Seigneur : cependant on n'a cherché à le caractériser par aucune ressemblance avec le divin Sauveur. Quant à ses traits, nous ne pouvons pas dire quelle est la prescription du *Guide de la Peinture*, qui l'omet, ainsi que saint Jacques, son frère, leur substituant dans le nombre de douze, les évangélistes saint Luc et saint Marc. Saint Jude n'est pas non plus compris parmi les Apôtres sur le gaufrier du musée de Cluny, ni sur les émaux de Chartres, où — saint Paul comptant dans le nombre de douze — saint Mathias lui a été préféré. L'incertitude qui plane sur son mode de désignation, fait aussi que, sur d'autres monuments, on ne le distingue pas avec certitude; quelquefois on lui attribue une croix, comme sur nos sculptures allemandes (p. 226), quelquefois une massue; sur les toiles de Reims, on lui a mis à la main un grand coutelas ou une épée : on sent l'incertitude jusque dans la forme de cet instrument. Nous en dirons autant de la hallebarde que Raphaël lui a attribuée, en le représentant sous la figure d'un jeune homme imberbe. Dans les *Éphémérides moscovites* publiées par Papebroke, c'est au contraire un beau vieillard portant le pallium épiscopal, puis d'une main un livre, de l'autre un volume roulé [2]. Le savant Bollandiste

1. *Manuel d'iconographie*, p. 306.
2. *Acta sanct.* T. I de Mai, 19 Juin, p. XXXI.

déclare qu'il ignore le motif de cette attribution du pallium. La plupart des Apôtres le portent dans le même recueil, mais ce n'est pas sans exception : saint Simon, représenté jeune et imberbe, ne le porte pas, et n'a pas non plus à la main le livre commun à tous les autres [1]. Nous venons de voir que saint Jude portait en quelque sorte deux livres; dans la grande indécision où nous sommes sur les moyens à proposer pour le caractériser, nous nous arrêtons à cet exemple : il signifie peut-être que le saint Apôtre, outre le livre de l'Evangile commun à tous ses collègues dans l'apostolat, tient aussi à la main son épître canonique. Tous les Apôtres qui ont laissé des écrits comptés parmi les Livres saints, auraient droit au même mode de désignation ; mais il y a d'autres moyens reçus de les caractériser : ne pourrait-on pas employer celui-ci pour saint Jude, relativement auquel, comme instrument de martyre, nous ne pouvons véritablement rien proposer qui ait été fait avec assez d'ensemble et de continuité pour avoir acquis une valeur iconographique? Saint Jude, fait observer le Père Cahier, a été aussi quelquefois représenté tenant l'image de Notre-Seigneur; mais c'est par confusion avec le disciple qui portait comme lui le nom de Thadée, et qui aurait été envoyé au roi Abgare; nous ne devons donc pas nous arrêter à cette attribution.

Il est également difficile de bien caractériser saint Mathias ; la sainte Écriture ne rapporte rien de lui, que les circonstances mêmes de sa promotion à l'apostolat, pour remplacer Judas, et la plus grande incertitude règne sur son martyre. Les toiles peintes de Reims lui attribuent un bâton noueux ; nos sculptures du xv[e] siècle (p. 226), une hache à long manche, qui diffère d'une hallebarde, en ce que la hampe ne se termine pas en pique. Raphaël lui attribue la hallebarde, c'est-à-dire, relativement à l'antiquité chrétienne, tout à fait une arme de fantaisie. Nous aimons mieux la hache proprement dite ; d'après M. Didron, elle lui aurait été attribuée sur les émaux de Chartres ; mais nous ne voyons pas d'inconvénient à la faire porter sur la longue hampe, dans ce sens que l'instrument du supplice est devenu un signe d'honneur, et l'on peut s'arrêter à cet emblème pour caractériser saint Mathias [2]. Quelquefois, pour lui comme pour d'autres Apôtres, chez les Flamands du xvi[e] et du xvii[e] siècle, la hache, dans la représentation de leur martyre, fonctionne au moyen d'une véritable guillotine [3]; l'idée n'était pas heureuse alors,

1. *Acta sanct.*, T. I. de Mai, 10 Mai, p. xxvii.

2. L'attribution de la hache à saint Mathias l'a fait choisir quelquefois pour patron par les charpentiers.

3. *Caractéristiques des Saints*, p. 475 — Guénebault, *Dict. d'iconog.*, Coll. Migne, col. 410.

elle serait inadmissible aujourd'hui; d'ailleurs, l'instrument ainsi représenté ne pouvait servir d'attribut proprement dit.

Saint Barnabé, quoiqu'il n'ait pas fait partie du Collége des douze Apôtres, est mieux connu que saint Mathias, grâce à son association à saint Paul et aux *Actes des Apôtres*. On sait par ce qui est rapporté de la prédication de Paul et de Barnabé à Lystre, où on voulut leur rendre les honneurs divins, que Barnabé avait une noble apparence, qui lui donnait un air de supériorité sur saint Paul, dont l'aspect était un peu chétif; c'est pourquoi on le prenait pour Jupiter, et son illustre compagnon pour Mercure. Il semblerait donc que ce serait à lui qu'appartiendrait ce type, conçu avec un caractère de force, que l'on a volontiers attribué à saint Paul, depuis la Renaissance. Les occasions de le représenter, d'ailleurs, ne sont pas très-fréquentes. Il figure dans la mosaïque absidale du XIIIe siècle, à Saint-Paul-hors-les-Murs, où, comme nous l'avons dit, les Apôtres et les Évangélistes sont portés au nombre de seize : quatre pour faire immédiatement cortége au Sauveur, les autres pour atteindre encore, au-dessous, le nombre de douze. Dans ces conditions, sa place parmi les Apôtres est très-bien motivée; elle ne l'est pas aussi bien sur le gaufrier du musée de Cluny, où il a pris celle de saint Jude. On sait d'ailleurs que, dans le premier de ces monuments, aucun des Apôtres ne portait d'attribut personnel. Dans le second, où ils en sont pourvus au contraire, pour la plupart, saint Barnabé n'en a aucun, et il est représenté imberbe. Quand on a voulu lui en donner un, on l'a fait d'une manière fort arbitraire; cependant il y a des probabilités sérieuses pour faire croire qu'il fut martyrisé dans l'île de Chypre, et qu'il y fut successivement lapidé et brûlé : en lui donnant pour caractéristiques des pierres et du feu, on ferait ce que nous pouvons conseiller de mieux pour le distinguer.

X.

SAINT LUC ET SAINT MARC.

Ce n'est pas seulement en leur qualité d'Évangélistes que saint Luc et saint Marc ont pris à certains égards, dans l'iconographie chrétienne, plus d'importance que plusieurs des Apôtres; sous ce rapport, ils paraîtraient même quelquefois primer saint Matthieu, qui était à la fois apôtre et évangéliste. Cela tient en partie à leurs rapports intimes : saint

Marc avec saint Pierre, saint Luc avec saint Paul. Saint Luc est comme le second de saint Paul, dans la mosaïque de Saint-Paul-hors-les-Murs, et l'un des quatre acolytes immédiats du Sauveur. Saint Pierre étant suivi de saint André, saint Marc ne partage pas cet honneur; il est reporté à la suite des Apôtres, dans la rangée inférieure, où il complète le nombre de douze. Mais il est remarquable que, dans le *Guide de la Peinture*, sous ce titre : « les douze Apôtres, et le caractère de leur « figure », saint Luc et saint Marc sont substitués à saint Jacques le Mineur et à saint Jude[1]. Nous ne justifions pas, nous constatons.

Dans la circonstance, c'est bien leur caractère d'Évangéliste qui a paru leur principal titre; on le voit par l'ordre adopté, où, après saint Pierre et saint Paul, viennent saint Jean, saint Matthieu, saint Luc et saint Marc. Saint André ne vient qu'ensuite, et après lui encore, l'ordre entre le surplus des Apôtres est tout à fait interverti. Pour faire valoir saint Luc, du moins, il y a là, cependant, autre chose que son titre d'Évangéliste : il est le seul des douze Saints ainsi choisis, qui soit caractérisé autrement que par ses traits, sa barbe ou son âge : « il peint », dit le *Guide*, « la Mère de Dieu ». Saint Luc, en qualité de peintre de Marie, est devenu le patron des artistes; saint Marc, parce que ses reliques ont été transportées, au IXe siècle, d'Alexandrie à Venise, est devenu le patron de cette grande et glorieuse cité. C'est en vue de ces importants patronages, que, constatant la place occupée dans l'iconographie chrétienne par les deux Évangélistes, nous avons dit qu'elle ne tenait pas seulement à leurs rapports avec saint Pierre et saint Paul.

N'ayant pas à les ranger ordinairement parmi les Apôtres, considérés comme tels, on ne s'est pas trouvé, pour eux, dans cette sorte de nécessité, qui a fait admettre pour plusieurs des membres du Collége apostolique, des attributs dont l'appropriation est restée indéterminée, ou n'est pas très-bien justifiée. Mal fixé sur les instruments de leur martyre à eux-mêmes, on n'a pas senti du moins le besoin de recourir à ce moyen de désignation, comme on le faisait pour les Apôtres, parce qu'on voulait pour ceux-ci des attributs distincts, avec un caractère commun, et d'un agencement facile. En général, on peut dire que leurs emblèmes évangéliques suffisent pour caractériser saint Luc et saint Marc, dans toute occasion où l'on peut les représenter, et qu'ils les caractérisent parfaitement. Il ne serait point admis chez nous, comme chez les Grecs, qu'il dût suffire de représenter saint Luc avec le portrait de la sainte Vierge, soit qu'il le peigne actuellement, soit qu'il se contente de le porter, pour dire suffisamment ce qu'on doit penser de lui. Alors

1. *Manuel d'iconographie*, p. 299.

même qu'il l'a représenté peignant, Raphaël a eu raison de le faire accompagner de son bœuf, et de même les artistes allemands qui ont orné de vignettes la *Chronique de Nuremberg*, au XV[e] siècle[1]. La mé-



25

Saint Luc. (Miniature attribuée au XII[e] siècle.)

diocre image reproduite à ce sujet par le P. Cahier, a d'ailleurs, au point de vue iconographique, un mérite que n'a pas le tableau du grand

1. *Caractéristiques des Saints*, p. 675.

maître. Le bœuf que Raphaël fait coucher derrière saint Luc, est un bel animal; mais ce n'est qu'un animal, bien différent, en cela, de cette figure inspirée que nous avons tirée (T. I, p. 333) du tableau de sa *Vision d'Ezéchiel*. Dans la vignette allemande, le bœuf est nimbé; nous voudrions, encore une fois, que les animaux évangéliques le fussent toujours, et nous reproduisons, pour engager à l'imiter sur ce point, la belle miniature tirée d'un évangéliaire provenant de l'abbaye de Cysoing, publiée par M. de Linas dans la *Revue de l'Art chrétien*, et qu'il a jugée de la deuxième moitié du XII[e] siècle [1]. Dans cette miniature, non-seulement le bœuf est nimbé, mais il est suspendu au-dessus d'un arc de cercle représentant le ciel, et l'on voit sans incertitude qu'il joue le rôle d'inspirateur. Là, il est vrai, saint Luc est représenté directement en vue de son Évangile, et, dans ces conditions, il y a des motifs beaucoup plus pressants de rehausser le caractère de l'emblème évangélistique que dans les circonstances auxquelles se rapporte la partie actuelle de nos études. Quand on représente les Évangélistes pour eux-mêmes et pour le culte qu'on leur rend, les animaux qui servent à les caractériser, peuvent, avec plus de raison, être réduits aux termes de simples signes commémoratifs; mais alors même, précisément parce qu'on veut honorer ces Saints, ne vaut-il pas mieux faire apercevoir que ces animaux, si réduits de proportion qu'ils soient, représentent des puissances supérieures ? Et s'ils sont réduits à n'être plus qu'un signe, il suffit d'un signe aussi pour relever leur importance au degré où ils le méritent.

Saint Luc, dans cette miniature, est représenté dans la maturité de l'âge. C'est aussi ce que nous croirions pouvoir conseiller de mieux, comme plus conforme à la majorité des cas; il est d'ailleurs plus rare qu'il soit vieilli, que de le voir représenté jeune et imberbe, selon les prescriptions du *Guide de la Peinture*. Saint Luc, selon les meilleures traditions, parvint à un âge très-avancé; mais, si la question de l'âge attribué aux saints Evangélistes doit reposer sur un fondement historique, on aura égard à l'âge qu'ils avaient lorsqu'ils ont écrit leur Evangile, plutôt qu'à celui auquel ils ont pu parvenir dans la suite. On pourra se rappeler, en représentant saint Luc, sa diction pure, indice de sa culture intellectuelle, qui peut se traduire par la distinction de la tenue et de l'attitude. Quant à sa profession médicale, elle a été trop rarement rappelée dans les monuments de l'art, pour qu'il soit utile de s'y arrêter.

Le *Guide de la Peinture* veut que saint Marc soit représenté avec des

1. *Revue de l'Art Chrétien*, T. I, 1857, p. 254.— Ce manuscrit appartient aujourd'hui à la bibliothèque de Lille.

cheveux gris et une barbe arrondie. Le type caractérisé en ce peu de mots est assez convenable, par la ressemblance qu'il donne au disciple avec saint Pierre, son maître; si l'on a soin de représenter le chef des Apôtres avec les cheveux et la barbe complétement blancs, saint Marc apparaîtra, par ce moyen, rapproché de lui, sans qu'ils puissent se confondre. Aucune donnée historique ne nous autorise à penser qu'il y ait eu entre eux quelque ressemblance de traits; on n'a pas la moindre raison de croire qu'ils eussent des liens de parenté, et nous ne songerions pas à proposer la similitude dont nous parlons, pour exprimer la filiation spirituelle de saint Marc, si elle était entièrement à créer; mais nous aimons à recueillir des traces de ce qui a été fait à cet égard. Parmi les monnaies de Venise où saint Marc donne le gonfalon au doge, — monnaies imitées, comme nous l'avons dit, à Rome, à Rhodes, etc., — il en est où le saint Protecteur de la cité porte la couronne cléricale, comme saint Pierre lui-même; d'autres, plus récentes, où sa tête devient chauve, lorsque l'est devenue celle du prince des Apôtres. Nous avons observé, comme se trouvant dans le premier cas, une monnaie de Lorenzo Celsi, doge en 1361; comme exemple du second, nous en publions une de Jean



26

Ducat de J. Mocenigo.

Mocenigo, doge de 1478 à 1485. Elle servira aussi à faire connaître la disposition commune à tous les ducats du même genre, qui reviennent tous à l'iconographie de saint Marc, puisque le type en a été émis originairement à Venise.

Nous dirons du lion de saint Marc comme du bœuf de saint Luc, que non-seulement on doit l'idéaliser, mais lui donner un caractère céleste. Cependant nous ne croyons pas que le lion de Venise, bien qu'il ne soit autre originairement que le lion même de saint Marc, eût dû prendre ce caractère angélique ou quasi-angélique, quand il est représenté séparé du saint Evangéliste, tel qu'il apparaît, par exemple, sur la colonne de la *Piazetta*, à Venise même, et qu'il s'élève ou s'élevait dans les villes

soumises à la domination vénitienne, comme signe de cette domination; le lion alors devient un emblème purement héraldique, et son origine n'en change pas le caractère.

Le patronage du couvent de Saint-Marc, à Florence, rendu célèbre au point de vue de l'art par le séjour de Fra Angelico, de Savonarole, de Fra Bartholomeo, a donné lieu à des représentations importantes du saint Evangéliste. Le peintre Angélique en a fait un vieillard doux et suave, à genoux pour adorer le crucifix, derrière le groupe historique de la sainte Vierge et des saintes Femmes, dans la peinture qui orne la salle du Chapitre de ce couvent. Il le peint un peu plus en force et d'un âge moins avancé, sur les volets d'un tableau qui se trouve dans la galerie des Ufizzi. L'idée de la force domine dans la figure colossale de la galerie Pitti, peinte par Fra Bartholomeo. Ce tableau avait été fait, dit-on, par l'artiste, pour témoigner qu'il était capable de peindre d'une manière large et grande autant qu'aucun de ses concurrents. Est-ce à dire que, par cela même, le caractère du Saint ait été parfaitement rendu? Il convient en effet à saint Marc de prendre une physionomie ferme et décidée, en rapport avec l'idée symbolique du lion. On doit se rappeler que, dans son Evangile, il va droit au but, qu'il est sobre de détails. Tout cela demande quelque chose de dégagé et d'alerte, qui ne lui manque pas précisément dans le tableau du grand maître florentin ; mais nous le voudrions moins théâtral et plus suave; nous lui voudrions quelque chose du saint Marc de Fra Angelico, dans la salle du Chapitre de ce couvent, où, l'un après l'autre, ont résidé les deux artistes.

En fait de tableaux célèbres peints en l'honneur de saint Marc, il y a encore celui du Tintoret, dans la galerie de Venise. où, suspendu en l'air, il vient délivrer un esclave qui avait été condamné aux plus affreux supplices, pour être allé prier près de ses reliques, sans en avoir obtenu la permission. Mais ce qui fait le mérite des œuvres comme celle-ci : — le relief, le mouvement, la couleur, la vie, — est tout à fait étranger à notre sujet, dès lors que les Saints n'y paraissent, on peut le dire, que matériellement, et que rien, par delà le souvenir seul du sujet, ne peut servir à exprimer leur caractère et satisfaire notre désir de les faire honorer.

ETUDE VIII.

DES MARTYRS.

I.

CARACTÈRE DU MARTYRE DANS L'ART.

La marque d'amour la plus parfaite que le Bon Pasteur ait pu donner à ses brebis, a été de mourir pour elles; la plus grande gloire que puisse avoir le chrétien, est de mourir pour son Dieu, en témoignage de sa foi. Notre-Seigneur Jésus-Christ a voulu qu'aucun de ses Apôtres ne fût privé de cette gloire, car saint Jean lui-même, s'il n'est pas mort dans les supplices, a souffert des supplices qui naturellement devaient le faire mourir. Il semblerait que les Apôtres n'auraient qu'imparfaitement le droit de marcher à la tête du glorieux cortége des Saints, s'ils n'avaient scellé de leur sang les vérités qu'ils ont annoncées; ils sont Apôtres et Martyrs, et les Martyrs qui viennent après eux, dans l'ordre des honneurs que nous rendons aux Saints, ont aussi exercé comme tels un genre de prédication qui leur donne un trait de ressemblance de plus avec les Apôtres. C'est le martyre, qu'il ait été subi par un Apôtre, par un Pontife, par un simple fidèle, qui a déterminé la première manifestation du culte des Saints et qui a fait naître la première occasion de les représenter; et c'est par une sorte d'assimilation au martyre, et eu égard à la disposition où sont tous les Saints d'être martyrs, que ce culte s'est dans la suite étendu à tous les Saints. On le voit par le titre même de *Confesseur* qui leur est donné; car seraient-ils vraiment Confesseurs, si, ayant confessé leur foi, ils n'avaient été dans la disposition de la confesser jusqu'à la mort?

Le martyre est le plus vaillant des combats, et la mort qui s'ensuit, la

plus belle des victoires. C'est mal en apprécier le caractère que de le rendre principalement par l'horreur du supplice. Le supplice, s'il est horrible, ne doit servir qu'à mieux faire ressortir l'héroïsme du combattant, et l'on entretiendrait une méprise bien préjudiciable à l'élévation, nous dirions même à la vérité de l'art, si, par exemple, on prenait pour type d'une bonne représentation du martyre, dans la galerie du Vatican, le tableau du Poussin, où saint Erasme a les entrailles arrachées de son corps, ou bien celui de Valentin, où saint Processus et saint Maximin sont torturés sur le chevalet. Ces grands peintres ont voulu sans doute exprimer, dans la physionomie des héros du drame, leur invincible constance au milieu des plus atroces douleurs; mais c'est l'atrocité même du supplice qui ressort comme impression dominante, si ce n'est plutôt encore l'ignoble cruauté du bourreau. Ce point de vue n'est pas vrai, dans ce sens au moins que la mesure et les proportions n'y sont pas gardées. La perle de la pensée s'efface, et ce qui devrait l'enchâsser est mis seul en saillie.

Il ne faut non plus dans le martyr rien qui ressemble à l'exaltation de l'énergumène, rien qui sente la bravade : l'élan du regard vers le ciel, d'où lui vient la force et le courage, voilà ce qui doit le distinguer ; cet élan sera doux et serein, comme le serait une extase. Sainte Perpétue, quand elle venait d'être déchirée par une vache furieuse, aspirait au moment d'affronter la terrible bête, comme s'il eût été à venir : absorbée en Dieu, elle avait perdu le sentiment de ce qu'elle avait souffert. Ainsi se justifiait le mot de sainte Félicité, sa compagne, lorsque, aux prises avec les douleurs de l'enfantement, quelques jours avant son martyre, elle poussait des cris. On se souvient que des gardes lui ayant demandé comment elle ferait, elle qui se plaignait ainsi, quand elle serait exposée aux bêtes, la sainte femme répondit : « C'est moi qui « souffre maintenant ce que je souffre; mais alors il y en aura un autre « qui souffrira avec moi, parce que je souffrirai pour lui! »

L'assistance divine, toujours assurée aux Martyrs, se manifeste très-diversement, il est vrai. Il en est qui, ressentant tous les aiguillons de la douleur, poussent des cris perçants; les Martyrs du Tonquin, immolés de nos jours, nous en offrent un exemple : la nature fléchissait, la volonté soutenue par la grâce ne fléchissait pas; les bourreaux se croyaient vainqueurs, mais le Martyr interrogé, loin de céder, ne fit que rendre un nouveau témoignage à sa foi, sans rien démentir de la fermeté de sa confession première. Si on le représentait, devrait-on choisir le moment où il poussait des cris, et essayer d'en rendre l'équivalent par les convulsions de ses membres, par les crispations de son visage ? Ce serait perdre son point de vue : l'artiste appelé à dire que le Martyr a triomphé, doit choisir le moment où il triomphe. Il triomphe quand il confesse sa foi; il

remportera sa dernière victoire quand il rendra son dernier soupir. Déjà ses yeux s'illuminent, ses traits se sont rassérénés ! Ses chairs en lambeaux, sa pâleur, sa position, ses muscles tendus, diraient assez ce qu'il souffre, ce qu'il a souffert, alors même que la méchanceté des bourreaux ne se peindrait pas sur leurs sinistres visages. Irrités de voir leur succès prétendu se changer en défaite, ils donneront à comprendre tout ce que le Martyr va souffrir encore; mais il faut que, sur sa physionomie à lui-même, on voie poindre un premier éclair de la béatitude qui l'attend.

Faire qu'au plus fort même des tortures, il les domine par l'élan de son âme vers Dieu, élan porté, nous l'avons dit, jusqu'à une sorte d'extase; faire que, par l'agencement de la composition, son visage où se peindra le sentiment du martyre, l'offrande de soi-même, attire principalement tous les regards, c'est le sublime du genre. Sans aborder la difficulté aussi complétement de front, Le Sueur dans son *Martyre de saint Laurent*, Ingres dans son tableau de *saint Symphorien conduit au martyre*, ont rendu la même pensée. Saint Laurent est à demi étendu sur le gril, mais le brasier n'est pas encore allumé; saint Symphorien approche du lieu de son supplice, il n'y est même pas encore rendu. Leur sacrifice cependant est fait, et leur victoire est accomplie; au niveau où leur âme est montée, on comprend qu'il n'est pas de gibet qui puisse les faire fléchir; et l'artiste n'a pas à lutter contre les effets physiques de la douleur, pour les associer à l'héroïsme de l'expression, dans ces limites trop étroites que lui trace le réalisme des idées modernes, relativement à la manière de comprendre la vérité des situations. Ce qui dessine la situation pour saint Symphorien, c'est la rencontre de sa mère, qui, du haut des remparts de la ville, l'exhorte à la persévérance; le combat pour l'un et l'autre, dans ce moment, est contre les impressions de la nature, plus difficiles à vaincre que les souffrances du corps. Ingres n'en a pas tiré tout le parti possible : l'exaltation outrée de la mère fait disparaître ce qui constitue son mérite; on aimerait à sentir palpiter en elle les fibres des émotions maternelles, pour les lui voir maîtriser. L'expression du fils n'a pas une pareille exagération, mais l'on voit trop que l'artiste aurait craint de lui lier les mains. Que ses bras soient moins étendus, que l'expression du visage fasse sentir qu'ils voudraient s'étendre, l'effet n'en serait que plus pénétrant. Il faudrait aussi que la foule fût moins confuse : le héros de la scène ne se détache pas assez sur ce fond de têtes humaines. Le tableau de Le Sueur est bien mieux composé : le mouvement des bras de saint Laurent, rappelant ceux du Sauveur au moment où il va être cloué sur la Croix, annonce la conformité d'intention; mais l'expression du visage, bonne en elle-même, manque d'intensité; il y manque précisément l'aiguillon de la souffrance

ou morale ou physique : il faudrait y suppléer par une physionomie plus ardente de désir, en vue du bien suprême; plus extatique, en un mot.

Le premier des martyrs fut en effet favorisé d'une vision céleste, au moment de rendre au Dieu mort pour nous le témoignage de son propre sang : « Je vois les cieux ouverts », s'écria saint Etienne, « et le Fils de « l'homme qui est debout à la droite de Dieu » ; et comme on le lapidait, il s'écriait encore : « Seigneur Jésus, recevez mon esprit [1] ». N'est-ce pas là le modèle de tous les martyrs? Les sentiments, et nous pouvons dire l'expression que le récit sacré attribue à saint Etienne, ne sont-ils pas foncièrement les expressions et les sentiments qui conviennent, à des degrés divers et avec la variété des circonstances, à tous les martyrs?

Sur ce thème, le XIIIe siècle nous a laissé un chef-d'œuvre dans le tympan du portail méridional de Notre-Dame, à Paris : saint Etienne, à demi renversé sous les pierres qui l'accablent, fait admirablement sentir que son âme va s'exhaler dans le sein du Sauveur venu pour l'accueillir. Si Raphaël avait peint de sa main la composition de la *Mort de saint Etienne* dans les tapisseries du Vatican, il en aurait fait un de ses plus beaux tableaux; la tête du Martyr est encore admirable, telle même qu'elle nous arrive au travers de tous les intermédiaires par lesquels il lui a fallu passer, à partir de Raphaël. Cette tête souffre, et, par son aspiration vers le ciel, elle s'élève au-dessus de toute souffrance. Cependant, quant à la pose, à genoux encore, saint Etienne donne lieu de penser ou qu'il n'a subi que les préludes du supplice, ou que, par un artifice de composition, l'artiste l'a fait résister aux coups qui, naturellement, auraient dû l'accabler. L'imagier du XIIIe siècle a été plus vrai et plus pathétique, en le faisant tomber à la renverse, mais de telle sorte que sa tête, sa main et ses yeux ne s'en élèvent que mieux vers le bienheureux séjour, où son âme achèvera de s'envoler quand son corps achèvera de succomber.

Nous avons publié (T. II, pl. VI, fig. 9) la tête du *Saint Etienne* de Francia, dans la galerie Borghèse. Représenté isolément, le Saint apparaît cependant dans le sentiment actuel de son martyre; il est à genoux, la tête meurtrie et inclinée; les pierres qui ont servi à le lapider sont devant lui. C'est une composition idéale, dans le genre mystique, puisqu'il est réputé avoir déjà subi son supplice, et qu'il n'est ni mort, ni renversé, ni triomphant. Il est, disons-nous, dans le sentiment de son martyre : martyre accepté avec une soumission portée jusqu'à la suavité, sans exclure la souffrance que le peintre a su en même temps exprimer.

Quant à saint Etienne personnellement, ce mode de représentation

1. *Acta Apost.*, VII, 55, 58.

placide répond moins bien au texte sacré; mais il est plein de vérité et de charme comme type de martyre : le martyre de l'agneau qui se laisse égorger. Il ressort parfaitement dans un tableau où il n'y a qu'un seul personnage; pour qu'il ressortît également bien en présence et sous les coups des bourreaux, il faudrait que le Martyr se détachât très-bien, en vive silhouette, sur un fond de tableau lui-même net et serein, afin que, dans le contraste, la masse de la sérénité l'emportât sur celle du trouble et de l'agitation.

Il s'agit toujours pour nous, dans le spectacle du martyre, de mettre en relief non pas les tortures, mais ce qui fait triompher des tortures: ou la fermeté de la foi, ou l'élan vers Dieu, ou son secours céleste, ou une sérénité invincible.

Nous ne nions pas que, dans un autre ordre d'idées, il puisse y avoir quelque vérité. Ainsi, les fresques, d'ailleurs fort médiocres d'exécution, qui ont été exécutées à Rome, de la main du premier des Pomarancio, par les ordres de Grégoire XIII, dans l'église de Saint-Etienne-le-Rond, sont propres à faire connaître l'atrocité et la variété des supplices auxquels étaient exposés les chrétiens. Gravées par le Tempesta et autres, ces compositions ou leurs analogues sont surtout à leur place comme planches dans les livres où l'on s'est proposé de les décrire [1]; mais, au milieu de cette accumulation d'horribles tortures, rien n'a été fait pour exprimer ce qui fait le vrai caractère du martyre considéré dans le héros chrétien lui-même. Nous maintenons que c'est principalement à le rendre que doivent viser tous les efforts de l'art.

II.

CARACTÉRISTIQUES DU MARTYRE.

L'art chrétien, s'il ne représentait du martyre que son atrocité, resterait fort au-dessous de l'art antique, qui a su rendre la douleur belle et cependant reconnaissable. En répétant ce mot de Joseph de Maistre, nous voulons surtout faire mesurer de plus en plus la distance qui sépare l'un et l'autre idéal : d'une part, le plus affreux désespoir voilé et contenu,

1. Gallonio, *De SS. Martyrum Cruciatibus*; Mamachi, *Orig. et Ant. Christ.*, T. III, p. 170; Mozzoni, *Tavole della Storia della Chiesa*, sec. III, p. 33.

dans la *Niobé* et le *Laocoon*, par la dignité humaine et le sentiment de la beauté plastique ; de l'autre, des espérances certaines, la perspective de la victoire et d'un bonheur sans fin.

Combiner de semblables pensées, de pareils sentiments, avec l'expression même de la douleur, était trop au-dessus des procédés d'exécution dont disposait l'art chrétien dans l'état de décadence où ils lui furent livrés, pour qu'il lui fût possible de tenter une semblable association, pendant le cours de ses premières périodes, quand bien même elle serait entrée dans son esprit. Il s'attacha au principal; c'était au temps à lui apporter le moyen de mieux célébrer le vainqueur, en montrant son héroïsme dans le combat: il eut d'abord à dire sa victoire. Ce n'est pas d'ailleurs en mettant sous les yeux des combattants l'horreur du supplice, mais bien plutôt la perspective de la gloire et de la joie du triomphe, qu'on excite leur courage au moment de la bataille. Les seules représentations qui aient trait au martyre comme à la Passion, pendant l'ère des persécutions, sont les images de Daniel dans la fosse aux lions, des trois jeunes Hébreux dans la fournaise : images de la protection divine, de la délivrance finale, promises à ceux qui affronteraient tout ce que — sans qu'il fût besoin de le leur apprendre — ils savaient avoir à souffrir. Le caractère impersonnel de presque toutes les représentations de l'art, à cette époque, fait aussi qu'on ne connaît, antérieurement au triomphe de l'Église, aucune image où quelqu'un des Martyrs soit représenté en personne. Après Constantin, quand la victoire fut consommée, on exprima sur les sarcophages la pensée du martyre, plutôt qu'on ne représenta le martyre lui-même, au moyen de la scène où saint Pierre est emmené pour le subir. Nous avons vu sur un de ces monuments (T. II, pl. XV) cette pensée rendue plus explicite par la mise en regard du martyre de saint Paul, exprimé aussi plutôt que représenté, car on ne voit encore que l'apprêt du supplice. Le même caractère de réserve dans la représentation s'observe sur un sarcophage de Marseille, où l'on a substitué à saint Pierre emmené, saint Etienne prêt à être lapidé, avec une telle analogie dans la composition, que nous ne pouvons nous défendre de voir dans les deux sujets deux équivalents.

A l'époque où nous sommes parvenu, — à supposer que ce monument nous a conduit assez avant au moins dans le ve siècle, — il est certain que les représentations des divers Martyrs s'étaient plus ou moins multipliées dans les églises particulières qui leur étaient dédiées. Les textes de saint Basile, relativement à saint Barlaam, de saint Astérius, relativement à sainte Euphémie, etc., suffisent pour montrer qu'à la fin du IVe siècle, on ne craignait plus de rendre jusqu'à un certain point la chaleur de la lutte. D'ailleurs ces textes mêmes nous donnent tout lieu de penser que les compositions

étaient disposées de manière à faire surtout ressortir le triomphe des athlètes de Jésus-Christ; « l'air haineux et méchant » du juge qu'affronte sainte Euphémie, selon les expressions de saint Astérius, n'absorbait pas l'attention, au point de laisser dans l'ombre l'air de résolution que respirait l'héroïne, — plutôt, probablement, par l'effet de son attitude que par son expression de physionomie, à juger par les termes de comparaison contemporains qui nous sont parvenus.

Dans la médaille de *Successa* (T. III, p. 334), saint Laurent est représenté sur le gril, c'est-à-dire dans l'acte même de son martyre. Cependant, l'idée de la torture ainsi rendue conserve seule son horreur; le spectacle réduit à ces formes n'a rien d'horrible, et malgré les proportions exiguës de la composition, l'âme du Martyr ressort vivement dans son sentiment de triomphe et d'union avec Dieu, désormais consommée.

Aucun Martyr n'est représenté, avons-nous dit, dans les peintures des Catacombes, ni dans le sentiment de la glorification, ni dans l'acte de son sacrifice, avant l'ère de la délivrance; on n'en a pas moins, dans les écrits des Pères, et dans les inscriptions mêmes de ces cimetières sacrés, la preuve du culte qui dès lors était rendu à ces héros du christianisme. On pourrait croire peut-être que quelques fonds de verre, représentant la glorification de saint Laurent, de sainte Agnès, par exemple, remontent à cette époque primitive : nous ne le croyons pas. Les vases auxquels ils ont appartenu, avaient été faits probablement pour célébrer les fêtes de ces saints Martyrs, alors qu'on pouvait les solenniser avec une pleine liberté. Alors même, on orna de peintures d'un caractère tout nouveau, les *cubicula* qui contenaient des restes vénérés et où l'on venait les honorer; c'est à cette classe de monuments qu'appartient la composition qui orne la voûte, dans la salle funéraire du cimetière des Saints-Marcellin-et-Pierre, où le saint prêtre et le saint exorciste avaient été ensevelis. Nous avons reproduit cette composition (T. II, pl. xx), et nous y revenons encore une fois. On se rappellera ce que nous avons fait remarquer, sur le rôle, en apparence subordonné, des deux titulaires, dans un monument qui avait cependant pour but spécial de les honorer. Nous ajouterons, en insistant sur leurs acclamations et sur celles de saint Tiburce et de saint Gorgonius qui les accompagnent, sur la présence de l'Agneau posé sur la montagne sacrée, d'où coulent les quatre fleuves, qu'il y a là une allusion évidente à ces paroles de l'Apocalypse : « Ils chantaient à haute « voix : Gloire à notre Dieu qui est assis sur le trône, et à l'Agneau »! combinées avec celles qui suivent peu après : « Ce sont ceux qui ont passé « par de grandes afflictions, — qui ont blanchi leurs robes dans le sang

« de l'Agneau..... l'Agneau sera leur pasteur, et il les conduira aux fon-« taines d'eau vive[1] ».

N'est-ce pas ainsi, en effet, que l'on peut le mieux honorer les Saints, et célébrer leur éternelle béatitude, en montrant qu'elle consiste principalement dans la gloire qu'ils rendent à Dieu, et dans la joie qu'ils éprouvent de cette gloire ainsi rendue? Nous rappellerons encore ce que nous avons dit des couronnes offertes dans la mosaïque de Sainte-Pudentienne, par la Sainte titulaire et sainte Praxède sa sœur; de celles que portent sur les pans de leurs manteaux, dans des monuments postérieurs, saint Côme et saint Damien, par exemple, dans la mosaïque de leur église à Rome (T. I, pl. IV). Ces couronnes, s'ils peuvent les offrir, c'est qu'ils les ont reçues. En effet, nous avons vu que Notre-Seigneur était représenté, sur un assez grand nombre de fonds de verre, couronnant saint Pierre et saint Paul; sur un autre de ces petits monuments, il couronne également saint Étienne, et avec lui probablement saint Laurent; sur d'autres encore, il couronne d'autres Saints[2], et postérieurement, c'est-à-dire dans les peintures du VII[e] ou du VIII[e] siècle, dont l'on a orné le cubiculum du cimetière de Pontieu, où avaient été ensevelis et étaient honorés les deux saints Martyrs persans, Abdon et Sennen[3], on le voit qui les couronne à leur tour.

De l'ensemble des faits auxquels appartiennent les exemples rapportés, il résulte que la couronne était donnée aux Martyrs comme attribut, au IV[e] siècle et dans les siècles suivants; mais qu'elle ne leur était pas toujours attribuée, qu'elle l'était comme un signe de la récompense éternelle à laquelle sont admis aussi les saints Confesseurs. Elle n'est donc pas un attribut absolument distinctif; elle n'est pas non plus un attribut absolument fixe, dans ce sens qu'elle n'est pas simplement portée, mais qu'elle est représentée en tant qu'elle est reçue ou qu'elle est offerte. Les représentations elles-mêmes des Martyrs, au lieu de les montrer comme étant principalement offerts à nos hommages, nous invitent de préférence à les honorer en honorant avec eux le divin Sauveur; cependant nous avons cité des fonds de verre où l'image de saint Laurent, de sainte Agnès, est l'image unique ou principale, et, au commencement du VII[e] siècle, dans la basilique de la jeune héroïne, la mosaïque absidiale la

1. Apoc. VII, 10, 14, 17.—On remarquera, dans notre peinture, les guirlandes de fleurs semées par tout le champ du tableau, pour célébrer et le vainqueur divin et ses vaillants soldats. Ces fleurs nous rappellent celles que nous avons vues dans la crypte de Sainte-Cécile. Le sol en avait été jonché au jour de la fête de la Sainte.

2. Garucci, *Vetri ornati*, pl. XX, 3; XXIV, 6, 8.

3. Bosio, *Roma sott.*, p. 133; Martigny, *Dict. des Ant. chrét.*, p. 1; Cahier, *Caractéristiques des Saints*.

représente au centre de la composition, entre Honorius Ier, le restaurateur de la basilique, et Symmaque, son prédécesseur ; et, au-dessus d'elle, la main divine tient une couronne suspendue [1]. A la fin du même siècle, sainte Euphémie avait été représentée d'une manière analogue, — à cela près qu'elle n'était accompagnée d'aucun autre personnage, — dans l'église de Rome qui lui était dédiée [2]. Il n'y a donc pas de règle absolue à cet égard.

Dans aucun de ces anciens monuments, nous ne voyons la palme à la main des Martyrs. La palme est très-fréquente, on s'en souvient, sur les inscriptions funéraires des Catacombes : nul doute qu'elle n'y exprime le triomphe final des âmes unies à Dieu. Seule, si elle n'est rapprochée du vase de sang, elle n'est pas un indice suffisant du martyre; l'on doit reconnaître cependant, avec M. l'abbé Martigny, qu'elle en est par-dessus tout le symbole. Avec lui, on se rappellera ces paroles de saint Grégoire : « C'est au sujet de ceux qui ont vaincu l'antique ennemi dans le « combat du martyre et qui maintenant jouissent de leur victoire dans « la patrie, qu'il est écrit : *Palmæ in manibus eorum* : des palmes sont « dans leurs mains [3] ». On se rappellera que cette expression : « *La « palme du martyre* », était devenue usuelle dans les temps dont nous parlons : sainte Agathe, d'après ses Actes s'en servit, en répondant au tyran que, s'il ne faisait déchirer son corps, son âme ne pourrait entrer dans le ciel avec la *palme* du martyre. Mais il ne faut pas perdre de vue non plus qu'une expression usuelle dans le discours ne le devient pas pour cela toujours immédiatement dans le langage de l'art; elle n'y passe souvent que longtemps après, ou même elle ne s'y introduit jamais, ou bien elle n'y est usitée qu'en des conditions particulières. Nous ne connaissons et nous n'avons vu citer aucun exemple de la palme tenue à la main, avant le IXe siècle, dans la mosaïque du premier arc triomphal de l'église Sainte-Praxède, à Rome, et là elle est employée pour rendre à la lettre le texte de l'Apocalypse, et appliquée à la multitude des Martyrs. Il nous faut descendre encore de plusieurs siècles pour la voir employée comme attribut fixe d'un ou de plusieurs Martyrs déterminés. soit

1. Ciampini, *Vet. Mon.*, T. II, pl. XXIX ; Bartolini, *Atti di San Agnese*, Roma, 1858, in-4°, p. 121, pl. XII, XIII.

2 Ciampini, *Vet. Mon.*, T. II, pl, XXXV. A droite et à gauche de la Sainte se dressent deux serpents. Ciampini pense que c'est par allusion à son genre de martyre, mais il fait observer en même temps qu'il n'est dit d'aucune des trois Martyres de ce nom qu'elle ait été exposée à la morsure des serpents. Sa conjecture repose évidemment sur une comparaison avec la mosaïque de sainte Agnès, où, au-dessous de celle-ci, on voit les flammes et l'épée, instruments de son martyre.

3. S. Grégoire, in Ezech., L. II, hom. XVII ; Martigny, *Dict. des Ant. chrét.*, p. 498.

qu'ils la portent, qu'elle reste suspendue près d'eux, ou qu'elle soit offerte [1]. Nous ne serions pas étonné qu'on en trouvât des exemples avant le XIIIe siècle, mais nous croyons qu'on en trouvera peu. Au XIIIe siècle, nous voyons la palme entre les mains de saint Etienne et de saint Laurent, dans les vitraux de la cathédrale d'Auxerre [2]. Nous croyons cependant qu'avant le XIVe, elle demeure rare en de pareilles conditions; c'est-à-dire qu'elle ne serait devenue, dans l'iconographie chrétienne, d'un usage vraiment pratique pour caractériser les Martyrs, qu'à l'époque où l'on sentit universellement le besoin de préciser de semblables désignations. Jusque-là, s'il y eut un signe général du martyre, d'une valeur analogue à celle que nous accordons aujourd'hui à la palme, ce fut plutôt la croix. C'est à ce titre que la croix fut attribuée à saint Laurent; mais son emploi dans cet ordre d'idées n'eut jamais autant d'extension chez les Latins, qu'elle en eut et qu'elle en a encore chez les Grecs, où elle continue à tenir lieu ou à peu près de la palme, dont nous ne voyons pas que l'usage se soit propagé chez eux. Chez nous, en définitive, il n'en est pas de mieux compris, de mieux autorisé, qui mérite mieux d'être recommandé.

Au moyen de la palme, on dit du premier mot que le Saint représenté est un Martyr, et l'on doit se faire une règle d'y recourir, toutes les fois que ses caractéristiques plus absolument personnelles sont exposées à ne pas être tout d'abord comprises. Les attributs particuliers seront ordinairement les instruments mêmes du martyre, mais dès lors qu'ils sont associés ou substitués à la palme, il faut qu'ils s'accordent avec elle, c'est-à-dire qu'ils soient transformés en trophée; et quand nous disons *transformés*, nous l'entendons aussi à la lettre des formes elles-mêmes, dans le même sens que la croix du supplice se transforme en croix processionnelle ou triomphale.

A bien plus forte raison, la palme doit-elle dire le caractère qu'il convient d'exprimer chez les Martyrs : caractère le plus prononcé de triomphe, et de triomphe dans l'action de grâce, car leur triomphe leur est venu d'en haut; de triomphe dans l'acclamation du Vainqueur divin qu'ils ont suivi de plus près dans leurs vaillants combats; de sorte qu'en revenant à notre peinture des Saints-Marcellin-et-Pierre, où les Martyrs ne portent pas la palme comme attribut, nous ne voyons pas cependant qu'ils aient jamais été mieux caractérisés.

1. Il ne faut pas confondre absolument l'usage et la signification du palmier avec ceux de la palme; le palmier est d'un usage très-fréquent dans l'antiquité chrétienne, mais avec une signification générale appliquée au triomphe de Notre-Seigneur Jésus-Christ et du christianisme, non comme attribut personnel.

2. *Vitraux de Bourges*, pl. d'étude XVII.

Il est un assez grand nombre de Martyrs auxquels on donne pour attribut leur tête même à porter : saint Denis, de Paris, par exemple[1]. Selon leurs légendes, ce serait parce que, après avoir été décapités, ils l'auraient en effet miraculeusement portée ainsi. Nous n'entrerons pas dans la question de savoir quelle autorité il faut accorder à ces légendes ; et si elles ne viendraient pas, au contraire, du mode de représentation dont il s'agit, et qui aurait été préalablement employé comme signe de la décapitation, peut-être même en général du martyre. Le fait est que saint Jean-Baptiste a été souvent représenté avec sa tête dans sa main, bien qu'il n'y ait eu personne à prétendre qu'il l'eût effectivement portée. Il est vrai qu'alors même il ne paraît nullement décapité, sa tête étant doublement représentée, pleine de vie à sa place naturelle, et en même temps séparée de son corps ; tandis que les autres Saints dont nous parlons, sont représentés mutilés, et c'est cette disposition même que nous trouvons peu heureuse, à la considérer au seul point de vue de l'art : de sorte que, si nous ne pouvons la blâmer, eu égard à l'usage reçu et à sa signification, nous ne saurions non plus l'encourager.

III.

SAINT ÉTIENNE.

Saint Étienne n'est pas seulement le premier des Martyrs ; on lui donne le titre de proto-martyr, c'est-à-dire qu'il est un type par excellence du martyre. Ce titre de proto-martyr est aussi donné à saint Laurent, qui doit même à des circonstances particulières, de tenir, dans l'iconographie chrétienne, une place peut-être plus importante que le premier des Martyrs lui-même,— de telle sorte pourtant que, ne venant jamais hiérarchiquement qu'après saint Étienne, il ne puisse être exalté sans que saint

1. Les Saints portant leurs têtes ont été appelés les Saints *Cephalophores ;* le P. Cahier en compte 80 environ (*Caract. des Saints*, p. 261, 266), sans avoir fait beaucoup de recherches à ce sujet. « Comme des guerriers », dit saint Jean-Chrysostome, « qui montrent au prince « leurs blessures reçues dans la bataille, en preuve du féal service, les Martyrs se présentant « avec leurs têtes entre les mains, peuvent réclamer du Roi des cieux tout ce qu'ils « désirent. »

Benoît XIV dit que ces représentations sont trop répandues pour être prises à titre tout à fait historique, mais que la chose a pu arriver quelquefois.

Étienne le soit par là même encore davantage. Il en est un peu comme de saint Pierre et de saint Paul; souvent l'Apôtre des gentils est exalté comme l'objet d'une préférence extraordinaire; mais, comme toute son élévation ne vient originairement que de son association au chef de l'Église, dans l'apostolat et dans le martyre, on reconnaîtra, si l'on y regarde bien, que par les honneurs rendus à saint Paul, saint Pierre ne monte que plus haut encore.

Saint Étienne lui-même est exalté par l'élévation de saint Paul, car saint Paul est le fruit de son martyre, et l'héritier de son éloquence. Ce fut en effet à cause de l'entraînement de sa parole, que le saint diacre attira sur lui la fureur des Juifs, et eut lieu d'offrir son sang, comme les prémices de tout celui qui devait être répandu pour féconder les prédications des Apôtres.

Il paraît y avoir eu, dans les desseins de la Providence, une certaine corrélation privilégiée entre le diaconat et le martyre. En tête de la glorieuse phalange des Martyrs, marchent trois Saints diacres, saint Etienne, saint Laurent et saint Vincent. Ce n'est pas fortuitement sans doute, non plus, que vient ensuite un Saint guerrier, saint Sébastien, auquel un Saint pontife et martyr, saint Fabien, est associé dans les invocations de l'Eglise; mais combien le culte de celui-ci est éloigné d'avoir la même popularité et la même extension que le culte du premier! On remarquera aussi que, parmi les Martyrs les plus populaires et les plus honorés, on compte préférablement beaucoup de Saints militaires : saint Maurice, saint Victor, saint Vital, chez les Latins; saint Démétrius, les deux saints Théodore, le général et le soldat, chez les Grecs; saint Georges, partout. Pourquoi de vénérables et illustres Pontifes, un saint Ignace d'Antioche, un saint Polycarpe de Smyrne, dont le martyre eut tant de retentissement, et dont les Actes comptent parmi les plus précieux trésors de l'antiquité chrétienne, pourquoi saint Cyprien, le grand évêque de Carthage, sont-ils moins célébrés pour l'effusion de leur sang? Ce n'est pas, assurément, que l'Église les ait en moindre estime; saint Cyprien et saint Ignace, au contraire, ont le suprême honneur d'être nommés au canon de la messe. Il n'est surtout en rien question ici de régler les rangs qui seront assignés, dans le ciel, aux différents ordres de Saints; de savoir quel surcroît de gloire pourront obtenir ceux qui ont acquis le droit de voir s'accumuler sur leurs têtes tous les genres d'auréoles. Nous savons que là-haut tout bien sera honoré et récompensé selon son exacte mesure, que chacun des Saints y recevra avec abondance sa part proportionnelle de gloire, sans que la part d'aucun de ses bienheureux émules en paraisse en quoi que ce soit diminuée. Mais, au point de vue où les choses se présentent, quand l'art

chrétien reçoit la mission de concourir à honorer les Saints, il y a lieu de s'arrêter à quelques types déterminés et à ceux qui les représentent le mieux. Le caractère du Martyr, c'est d'être militant. Or, il appartient au soldat d'être jeune et alerte, si bien que, d'un vieux soldat qui reprend les armes, on a besoin de dire, pour ne pas le montrer au-dessous de sa tâche, ou qu'il rajeunit, ou qu'il est resté toujours jeune. Il n'en est pas ainsi du prince, du magistrat, du pontife, considéré comme tel; les années ne font que le mûrir, et il lui sied sur son trône, sur son siége, sur sa chaire, à l'autel, de se poser avec la solidité d'une expérience consommée.

Que le type de l'Apôtre, du Pontife, du Docteur, soit donc un noble vieillard; à eux appartient le conseil. L'exécution est le propre du Martyr; il convient donc qu'il soit représenté par un ministre du sanctuaire, par rapport au pontife; par un militaire, par rapport au chef qui gouverne; par un jeune homme, sous le rapport de l'âge. Cette convenance s'est rencontrée, quand saint Laurent, par la gloire de son martyre, a surpassé saint Sixte, quand saint Vincent a effacé saint Valère. C'est ainsi que, dans l'estime des peuples, saint Sébastien en est venu à primer saint Fabien; que, dans saint Georges, le type militaire l'a emporté sur toutes les données qui permettraient d'interpréter sa légende dans un autre sens; que l'on a fait marcher en tête des légions de Martyrs, toute une élite de saints soldats. Ces ministres du sanctuaire, ces soldats de Jésus-Christ, par suite des mêmes observations, on a été de plus en plus porté à les représenter jeunes; de saint Sébastien, comme nous le verrons, représenté d'abord dans la maturité de l'âge, on a fini par faire un bel adolescent. L'attribution de la jeunesse à saint Georges n'aurait pas besoin d'un autre fondement. Les diacres saint Laurent, saint Vincent, étaient certainement jeunes, par rapport aux pontifes dont ils étaient les ministres; mais il est peu croyable qu'ils le fussent autant qu'on en est venu à les représenter; les plus anciennes images de saint Laurent nous le montrent dans la force de l'âge, plutôt que dans la fleur de la jeunesse.

Saint Étienne, qu'il nous est très-permis d'appeler par excellence la fleur du diaconat et la fleur du martyre, était-il aussi dans la fleur de ses années, quand il consomma son sacrifice? La sainte Écriture ne nous en dit rien; mais on doit remarquer qu'il a toujours été représenté jeune et imberbe, à commencer par un fond de verre du musée du Vatican, successivement publié par Buonarotti, Boldetti et le P. Garucci [1], et par la mosaïque de la basilique de Saint-Laurent *in Agro Verano*, où pour la première fois ensuite, au VIe siècle seulement, nous rencontrons son

1. Garucci, *Vetri ornati*, pl. XX, fig. 3.

image[1]. Il l'est de même sur la plaque de bronze doré publiée par Gori[2], — plaque qui a dû servir de couverture de livre, et que nous croyons n'être pas beaucoup moins ancienne ; — à la fin du VIIIe siècle, dans la mosaïque de la cathédrale de Capoue[3] ; au IXe, dans une miniature de la bibliothèque du Vatican[4]. Au Xe siècle, nous retrouvons saint Étienne avec le même type, dans le *Ménologe* de Basile, et sur l'ivoire de Cortone[5]; au XIIe, dans les miniatures de l'évangéliaire de Laon[6] ; au XIIIe, dans les bas-reliefs de la cathédrale de Paris, dans les vitraux de celle de Bourges, où, en sa qualité de patron, son image est très-fréquemment répétée ; dans ceux de Lyon, de Sens, d'Auxerre, qui leur sont comparés[7]. Dans nos miniatures provenant d'un graduel franciscain, et depuis lors généralement, ce type de jeunesse attribué à saint Étienne devient plus remarquable encore, quand saint Paul, que l'Écriture appelle un jeune homme, est représenté avec son type définitif, c'est-à-dire assez avancé en âge. Dès le VIe siècle, la tonsure est attribuée—nous le croyons du moins—à saint Étienne, dans la mosaïque de Saint-Laurent *in Agro Verano*[8]; on l'observe dans la mosaïque de Capoue. Il n'en paraît point de traces dans les autres monuments que nous avons cités jusqu'au XIIe siècle, mais nous sommes convaincu que c'est par omission, et que cet insigne ecclésiastique a été attribué à saint Étienne, aussi généralement qu'à saint Laurent, à partir du VIe siècle.

Quant à la dalmatique, qui est devenue aussi le vêtement habituel de tous les saints diacres, dans tous les monuments de l'art, — sans égard à la question de savoir si, effectivement, elle était en usage pour eux de leur temps, — elle n'est point attribuée à saint Étienne, dans la mosaïque de Saint-Laurent *in Agro Verano*, pas plus qu'au Saint titulaire. On ne la voit point non plus dans Gori, ni sur la plaque de cuivre, ni sur l'ivoire de Cortone. Dans tous ces monuments, le saint diacre porte la tunique et le pallium antiques, comme les Apôtres eux-mêmes ; dans la mosaïque de Capoue, la dalmatique lui est déjà attribuée, mais nous ve-

1. Nous ne parlons pas du sarcophage de Marseille, représentant le martyre de saint Etienne (*Revue de l'Art Chrétien*, T. III, 1859, p. 209), parce que, vu le caractère de ces représentations, saint Etienne s'y trouve assimilé à saint Pierre, sans aucune intention de lui attribuer des traits qui lui soient personnels.

2. Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, pl. XV.

3. Ciampini, *Vet. mon.*, T. II, pl. LIV.

4. Mss. n° 699, attribué par Assemani à un certain Cosmas Ægyptus. Dans cette miniature est représenté le martyre de saint Etienne, qui lève les yeux vers le ciel.

5. Gori, *Thes. vet. dypt.*, pl. XVIII.

6. E. Fleury, *Miniatures de la Bibl. de Laon*, pl. XXIII.

7. *Vitraux de Bourges*, pl. d'étude VIII, XVI, XVII, XXIV, XXVIII.

8. Cette observation aurait besoin d'être vérifiée.

nons de citer du contraire des exemples postérieurs. Sur ce point aussi, la marche a dû être parallèle relativement à saint Étienne et à saint Laurent : or. pour celui-ci, portant nos observations au XIIe siècle encore, sur la mosaïque de Sainte-Marie *in Transtevere* (T. IV, pl. XXV), nous ne pouvons affirmer que la tunique à larges manches et richement ornée dont il est revêtu, soit une dalmatique; nous sommes porté à le croire; mais il faut aussi remarquer le pallium antique dont ce vêtement est recouvert. L'ensemble du costume attribué ainsi au saint diacre est parfaitement distinct de celui des saints pontifes qu'il accompagne, ceux-ci portant tous la chasuble et le pallium épiscopal, mais il est plus rapproché de celui de saint Pierre, qui porte lui-même le pallium antique; il y a toutefois une différence assez notable entre eux, quant à la physionomie de la tunique, pour favoriser nos présomptions, relativement à la dalmatique de saint Laurent. Quoi qu'il en soit, la dalmatique seule, sans autre vêtement supérieur, est attribuée à saint Étienne, dans l'évangéliaire de Laon, et nous croyons qu'à partir de la seconde moitié du XIIe siècle, il est rare que les saints diacres aient été représentés autrement.

Dans les mosaïques de Saint-Laurent *in Agro Verano* et de Capoue, saint Étienne porte le livre; sur ce livre ouvert dans le premier de ces monuments, on lit ces mots : *Adhæsit anima mea*[1] : « Mon âme est attachée (au Seigneur) ». Sur la plaque de cuivre de Gori, sept pierres sont suspendues en groupe derrière lui, et il s'élance vers la main divine qui lui est tendue du haut du ciel. Sur l'ivoire de Cortone et dans la miniature de Laon, où il n'est accompagné d'aucun attribut, il est caractérisé là par sa participation même au mystère de la croix, comme type du martyre; ici encore par sa vision, Notre-Seigneur en personne apparaissant pour l'appeler à lui. Quoiqu'il y ait une certaine mise en action dans cette représentation, et dans celle du cuivre de Gori, on voit que l'on a voulu exprimer par ce moyen le caractère du Saint, et non représenter le fait de son martyre. Nous attachant aussi, dans les vitraux de Bourges, aux images de la personne, avant de revenir sur les faits de son histoire, nous remarquons que, dans la fenêtre où il a été le plus honoré, comme patron,—puisque cette fenêtre étant divisée en deux baies, il en occupe une tout entière, et l'autre est réservée à la Vierge-Mère.—il porte comme attribut l'édifice même qui est mis sous sa garde [2]. C'est là aussi ce qui avait été fait dès le VIe siècle, pour saint Laurent, dans la mosaïque de sa basilique *in Agro Verano*.

1. Psal. LXII, 9.

2. *Vitraux de Bourges*, pl. XXIV.

Cet attribut, on le comprend, n'a trait, pour l'un et l'autre, qu'à leur situation particulière dans les circonstances. Le livre est au contraire d'une application trop générale pour servir à les caractériser; il sert seulement à les honorer; mais, au moyen de la tousure, de la dalmatique et de la palme, on en est venu à dire très-clairement qu'ils sont diacres et martyrs. Pour les distinguer entre eux et des autres diacres, on a eu recours à leurs instruments de martyre, c'est-à-dire aux pierres, pour saint Étienne; nous n'en avons encore cité qu'un exemple, mais l'usage en est devenu usuel à partir du XIVe siècle; les pierres ont pu être, comme dans cet exemple, posées sur le champ du tableau, plaquées contre les épaules du Saint, mises dans sa main, étendues sur le sol à ses pieds. On peut recourir à tous ces procédés, en les proportionnant au caractère de la composition, et au degré où on prétend la monter, quant à la précision historique et à l'imitation naturelle. Dans une œuvre où l'on se poserait comme voulant se conformer, pour les costumes et les usages, à ce que nous savons des temps apostoliques, évidemment on ne revêtirait pas saint Étienne de la dalmatique.

L'important en tout état de cause, c'est de s'attacher au caractère général du saint diacre, à ses aspirations extatiques, non pas dans le vague d'une rêverie sentimentale, mais dans la précision d'une vue certaine. En le peignant, on doit apprendre à peindre tous les Martyrs, dans ce sentiment d'en-haut. En le représentant ainsi, il est bon de ne pas oublier ce privilége du martyre, d'être fécond : fécond par l'exemple, mais plus fécond encore par la prière. C'est la prière de saint Étienne qui nous a valu saint Paul, et lorsqu'au lieu de se contenter d'une image isolée, on veut mettre les premiers des Martyrs en action dans une scène caractéristique, nous ne voyons pas qu'on puisse, quant à la réunion des éléments essentiels d'une bonne composition dans ce genre, faire mieux que le miniaturiste du graduel franciscain, dont nous possédons les œuvres. Trois personnages lui suffisent : le Martyr, un juif qui le lapide, et saint Paul le fruit du martyre. Il a représenté saint Étienne très-jeune, et saint Paul avancé en âge : selon la rigueur historique des faits, ce serait une erreur, mais selon l'idée, c'est vrai, dans ce sens que, pour honorer saint Étienne, il ne faut pas voir Saul le persécuteur, mais saint Paul l'apôtre.

Dans la tapisserie du Vatican, en avant du Martyr qui élève ses regards vers le ciel et s'écrie : « Seigneur, ne leur imputez pas ce péché », on voit un jeune homme qui, tendant les bras, semble plutôt les tendre vers lui par un double sentiment de commisération et de participation à sa prière, que pour exciter contre lui ceux qui le lapident. Raphaël aurait-il voulu

exprimer ainsi des pensées qui doivent naître, en effet, dans l'esprit des spectateurs, dès qu'ils voient saint Étienne et saint Paul rapprochés l'un de l'autre?

Si nous considérons maintenant les séries de compositions historiques consacrées au saint diacre, nous ferons la remarque que l'on s'est contenté de mettre en scène le récit des Actes des Apôtres, sans recourir à la légende, si ce n'est pour l'histoire de ses reliques découvertes par le prêtre saint Lucien, histoire à laquelle un vitrail entier a été consacré à Bourges [1]. Vu nos limites, nous devons nous contenter de le mentionner. Ces limites ne nous permettent pas non plus de décrire en détail toutes les scènes entre lesquelles se divise le drame de saint Etienne, dans les monuments que nous citons comme exemple : à Paris, les bas-reliefs du tympan qui surmonte la porte du transsept méridional de Notre-Dame [2]; à Bourges, à Sens, à Lyon, les verrières [3]; à Rome, les fresques du Beato Angelico, dans la chapelle de Nicolas V.

A Paris, le saint diacre discute d'abord avec les docteurs de la loi, les uns attentifs à sa parole, les autres criant au blasphème; vient ensuite la prédication proprement dite aux fidèles ou à des Juifs mieux disposés à se convertir; le troisième groupe représente l'arrestation du Martyr. Dans une rangée intermédiaire, il est lapidé, puis enseveli; dans la pointe du tympan, l'apparition du Sauveur est en corrélation avec la scène du martyre.

A Sens, où la verrière est divisée en deux baies surmontées d'une rose, saint Etienne, dans un premier médaillon, apparaît prenant la parole; les trois docteurs de la loi à qui il s'adresse, sont dans un médaillon correspondant. Dans les deux médaillons au-dessus, l'ordre est donné d'arrêter le saint diacre, et cet ordre est exécuté; plus haut, un Juif confie son manteau à Saul, et saint Etienne est lapidé; plus haut encore, deux Anges encensent, et dans la rose supérieure, l'âme du Martyr est enlevé par d'autres Anges.

Les verrières de Lyon et de Bourges sont plus développées, la dernière surtout, mais plus diffuses, et aujourd'hui incomplètes; elles n'ajoutent aucun élément nouveau de composition à ceux que nous venons de rappeler. Dans les fresques du Beato Angelico, on trouvera de plus l'ordination de saint Etienne par saint Pierre, et la distribution des aumônes confiées au saint diacre. On se rappellera que c'est parmi ces peintures que figure, dans la scène de la prédication, cet admirable

1. *Vitraux de Bourges*, pl. VIII.

2. *Ann. arch.*, T. XXII, p. 309. Nous recommandons la belle gravure et la description de M. Sauvageot.

3. *Vitraux de Bourges*, pl. XVI, A; planches d'étude VIII, XV et XVI.

groupe de femmes qui l'écoute et que nous avons imparfaitement fait connaître (T. I, pl. xxii).

Une œuvre de sculpture d'une valeur éminente, non-seulement quant à la figure principale du Saint mourant, mais dans tout son ensemble ; une verrière d'une excellente composition ; des peintures admirables par l'expression des plus pieux sentiments : fixer l'attention sur un pareil choix, n'est-ce pas mettre sur la voie de tout ce que l'art peut de mieux pour représenter l'histoire de saint Etienne ? Si, précédemment, nous avons mis l'artiste en voie aussi de bien représenter sa personne, notre tâche est remplie par rapport au premier des Martyrs.

IV.

SAINT LAURENT.

Prudence n'a pas craint d'affirmer que la conversion de Rome fut le fruit des prières de saint Laurent ; que sa mort fut celle de l'idolâtrie : *Mors illa sancti Martyris, mors vera templorum fuit* [1]. Le héros d'un si glo-



27

Saint Laurent, *alter Christus*. (Fond de verre des Catacombes.)

rieux combat excita dès lors une telle admiration, que ce furent des sénateurs qui voulurent porter son corps sur leurs épaules, dans l'*Agro Verano*

1. Prudent., *Hymnus de mart. S. Laurentii.* v. 509.

où il fut enseveli. Saint Augustin célèbre les miracles qui s'accomplissaient près de son tombeau; saint Grégoire de Tours, ceux qui, par son intercession, s'obtenaient en tous lieux. Nous avons ainsi l'explication des grands honneurs qui lui ont été rendus, dans les monuments de l'art, avec une prédilection particulière. Nous avons parlé plusieurs fois de ce fond de verre où, en guise de nimbe, il porte le monogramme sacré, pour exprimer son union avec Jésus-Christ, comme par application spéciale de ces paroles : *Christianus alter Christus*. Nous reproduisons ce curieux monument; on remarquera que le Saint était aussi accompagné de l'*Alpha* et de l'*Omega*, pour mieux dire : « Tout est là! » L'acclamation qui se termine par ces mots : *Vivas in Christo* : « Vis dans le Christ », fait encore mieux sentir que le saint Martyr est, en effet, représenté là comme le type du chrétien vivant en Jésus-Christ. Son exaltation se présente sous une autre forme, sur le fond de verre où il est assis entre saint Pierre et saint Paul [1]. Sur un troisième de ces petits monuments, dont sainte Agnès occupe le milieu, il est mis à côté d'elle, et désigné par son nom : LAVRENTIVS, à gauche, en regard du Christ lui-même placé à droite avec son nom : CHRISTVS [2]. Il se peut bien qu'il y ait dans cette correspondance, comme le suppose le P. Garucci, une allusion à la consécration des vierges, où l'évêque était assisté de son diacre : saint Laurent alors remplirait les fonctions de diacre près du pontife suprême. Mais ce fond de verre mérite aussi d'être rapproché de la mosaïque de Saint-Nérée-et-Saint-Celse, à Ravenne, où, au v[e] siècle, on a représenté, dans deux arcs correspondants, le Bon Pasteur tenant sa croix en guise de houlette, et saint Laurent aussi chargé de la croix, à côté du gril reposant sur un brasier qui rappelle son martyre [3]. Il semblerait donc de plus en plus que l'on a voulu dire que Notre-Seigneur revit et se dédouble en quelque sorte dans saint Laurent, toujours dans le même sens: *Christianus alter Christus*, mais en considérant le saint Martyr comme un type d'excellence supérieure sous ce rapport. Les Martyrs, en général, s'élèvent, dans ce genre d'assimilation, à un degré d'élévation spéciale; saint Laurent était représenté non-seulement en qualité de Martyr, mais comme type du martyre, et c'est à ce titre, nous n'en doutons pas, que la croix lui a été donnée tout particulièrement comme attribut. On la lui voit porter dans le fond de verre où il est, pour ainsi dire, nimbé du monogramme; on la lui voit aussi dans une peinture des Catacombes, publiée par d'Agincourt [4]; mais cette peinture doit être moins ancienne

1. Garucci, *Vetri ornati*, pl. XX, fig. 3.
2. *Ib.*, *id.*, pl. XXII, fig. 6.
3. Ciampini, *Vet. mon.*, T. I, pl. LXVII.
4. D'Agincourt, *Peinture*, pl. X, 15. Dans cette peinture, saint Laurent porte sur son

que la mosaïque de Ravenne et la mosaïque du VIe siècle, dans la basilique de l'*Agro Verano*. Saint Laurent porte également la croix dans une peinture du cimetière de Saint-Jules (VIIIe siècle) [1]. Dans la suite, le saint Martyr conserve cet insigne avec non moins de persistance, et on le lui voit encore dans les petites figures aussi en mosaïque que fit exécuter Honorius III, au XIIIe siècle, dans cette même basilique [2], puis sur la voûte absidiale de Sainte-Marie *in Transtevere*, due, dans le siècle précédent, à Innocent II. Cet usage a fini par se perdre au point que, dans les *Éphémérides moscovites* publiées par Papebroke, où la croix est employée souvent comme un insigne du martyre, où elle est mise à ce titre entre les mains de saint Etienne, — à la différence de toutes les anciennes représentations du premier des Martyrs, qui ne nous en ont pas offert d'exemple, — saint Laurent ne la porte plus, il tient un encensoir. Nous dirons, dès à présent, qu'un encensoir également lui a été donné sinon comme attribut principal, au moins comme attribut plus apparent, avec une palme, dans une peinture de l'un des Vivarini, publiée par Mme Jameson [3]. Toutefois, la croix, dans cette circonstance même, a été brochée sur la poitrine du Saint et au bas de sa dalmatique, et il repose sur son gril comme sur un piédestal.

Le gril est l'attribut véritablement distinctif de saint Laurent, attribut qui devait prévaloir et qui a prévalu en effet dans tout l'Occident, à partir des XIIIe et XIVe siècles; mais la nature de l'instrument a fait qu'il est ordinairement soutenu par le saint Martyr, et posé à côté de lui, plutôt qu'il ne lui est donné à porter.

Nous avons parlé du livre attribué aux saints diacres. Saint Laurent le porte ouvert, dans les mosaïques de Saint-Nazaire-et-Saint-Celse, à Ravenne, et dans sa basilique de l'*Agro Verano*. Les mots qu'on lit sur le livre de ce dernier monument : ***dispersit***, ***dedit pauperibus***, n'en limitent pas plus le sens que ceux dont nous avons vu l'attribution à saint Etienne, et nous ne reviendrions pas sur ce sujet, si ce n'était la persistance avec laquelle quelquefois le livre est maintenu dans les mains de saint Laurent. Dans sa verrière, à Bourges, il le porte encore quand il comparaît devant son juge, et il le conserve également dans deux autres scènes successives, c'est-à-dire tant qu'il conserve ses vêtements, n'apparaissant plus ensuite qu'entièrement dépouillé sous la main des bourreaux.

manteau la couronne selon la disposition ordinaire; mais cette couronne ressemble à une sorte de mitre épiscopale, ce qui a étonné l'auteur.

1. Bosio, *Roma sott.*, p. 581 ; Martigny, *Dict. des Ant. chrét.*, p. 359.

2. Ciampini, *Vet. Mon.*, T. II, pl. XXVIII. D.

3. Mme Jameson, *Legendary art*, T. II, p. 542.

Le livre est son attribut unique encore sur la fontaine de Pérouse, où il figure comme patron de la cité. On se rappelle qu'outre son image personnelle sur ce monument, on a représenté sa *béatitude,* son absorption, en quelque sorte, dans la divinité : *Divinitas beati Laurentii*, comme il est dit dans l'inscription (T. III, pl. xx, fig. 2). Cette statue du XIIIe siècle mérite d'être rapprochée particulièrement de tout ce qui a été fait, dans l'antiquité chrétienne, pour montrer saint Laurent comme un type spécial de l'union avec la divinité. La personnification morale dont nous parlons, apparaît comme assez avancée en âge, tandis que saint Laurent lui-même est représenté très-jeune, aussi jeune que l'est ordinairement saint Étienne ; et depuis, quand on ne les voit pas tous les deux à peu près du même âge, c'est saint Laurent que l'on rajeunit le plus, selon l'observation de Mme Jameson. Il n'en a pas été ainsi plus anciennement; il n'est pas rare que le saint Martyr de Rome porte de la barbe : on remarquera qu'il en a sur le fond de verre que nous avons reproduit ci-dessus (p. 255); cette barbe est plus allongée et lui donne l'aspect de la maturité de l'âge, sur cet autre fond de verre, où il est assis entre saint Pierre et saint Paul. Il en est de même dans la mosaïque de l'art triomphal, à Saint-Laurent *in Agro Verano;* dans la peinture du cimetière de Saint-Jules; et, à un degré très-accusé, dans la mosaïque de Sainte-Marie *in Transtevere.* On retrouve ce caractère de figure dans les *Ephémérides moscovites* de Papebroke, et le *Guide de la Peinture* du mont Athos veut que l'on attribue à saint Laurent une barbe naissante, tandis que ces deux documents viennent se joindre à tous ceux d'après lesquels saint Étienne aurait été si habituellement représenté imberbe, que, pendant le cours de no recherches, il ne nous est pas revenu d'exemples du contraire.

Eu égard cependant à l'usage qui a fini par prévaloir généralement dans l'Église romaine, nous admettrions que les deux proto-martyrs fussent également représentés, ou dans la fleur ou dans la force de la jeunesse, selon le point de vue de fraîcheur mystique, ou de réalité historique, auquel on préférerait se placer.

S'il ne s'agissait plus, ensuite, que de les faire reconnaître par l'emploi des moyens de distinction, la différence de leurs instruments de martyre pourrait suffire; mais il est mieux de chercher de plus quelques traits distinctifs dans leurs caractères. Après avoir exprimé dans saint Étienne l'aspiration vers Dieu, ne pourrait-on pas s'autoriser du monument que nous venons de citer, pour exprimer principalement dans saint Laurent, la pleine et actuelle possession de son divin objet ?

Il s'est agi jusqu'ici du mode de représentation le plus absolument général et personnel, et non d'une mise en action. Dans ce dernier cas,

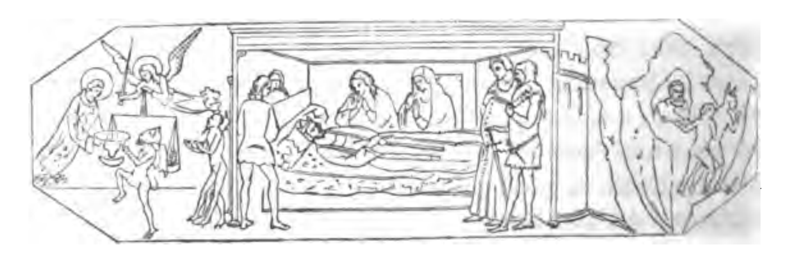
ce qui sans difficulté caractérisera saint Laurent, c'est d'être étendu sur le gril, où il ne craignait pas de provoquer le tyran à de nouvelles cruautés; mais au lieu de choisir le moment de ses plus vives souffrances, on peut, nous le répétons, s'attacher à des préliminaires, montrer qu'il accepte le supplice et se prête à le subir. En effet, il faut comprendre combien il est difficile de rendre les impressions trop poignantes de ces horribles tortures, et d'exprimer en même temps toute l'élévation des sentiments conservée dans l'âme du Martyr. Hors du supplice même et de ses apprêts immédiats, c'est cette admirable présence d'esprit, ou plutôt cette inspiration qu'il eut de présenter les pauvres comme constituant les trésors de l'Église, qui peut le mieux caractériser; elle lui est plus spéciale que le fait seul de la distribution des aumônes; mais dans une série de représentations historiques, l'un et l'autre faits peuvent très-convenablement se succéder. Prenez les adieux de saint Laurent et de saint Sixte, lorsque le saint Pontife prédit au saint diacre le martyre plus glorieux qui lui était réservé; prenez la conversion de saint Hippolyte le geôlier, celle de saint Romain, le soldat, son baptême par saint Laurent, et son martyre, qui précédèrent celui du principal héros du drame : voilà un ensemble de scènes, reposant sur des fondements très-sérieux, et fort bonnes à grouper, sans avoir recours aux légendes d'une autorité plus douteuse.

La *Légende dorée* a été suivie à peu près terme pour terme, dans les peintures à fresques exécutées au XIIIe siècle, sous le portique de la basilique de l'*Agro Verano*, probablement sous le pontificat d'Honorius III [1]. Après avoir consacré une série de dix-huit tableaux à l'histoire de saint Étienne, et de l'invention de ses reliques, une série correspondante d'un pareil nombre de tableaux est réservée au Saint titulaire. Dans le premier tableau, on voit saint Laurent disant à saint Sixte : « Où allez-vous sans votre fils »? et saint Sixte lui répondait : « Vous me « suivrez dans trois jours ». La légende dit ensuite que saint Laurent guérit, en lui imposant les mains, une pieuse veuve qui souffrait d'une grande douleur à la tête, puis que, « lavant les pieds aux pauvres, il leur « distribua à tous l'aumône » : c'est ce lavement des pieds qui fait le sujet du second tableau, la guérison de la veuve ne venant qu'en troisième lieu; la distribution des aumônes vient ensuite; la seconde rencontre de saint Sixte donnant lieu à l'arrestation du saint diacre, et cette arrestation même, deviennent les sujets des cinquième et sixième tableaux; le septième représente la guérison de l'aveugle Lucilus [2]. Dans le huitième, saint

1. D'Agincourt, *Peinture*.
2. D'après d'autres versions, ce serait une femme nommée Lucile qui aurait été guérie.

Laurent est flagellé; dans le neuvième, saint Romain est baptisé de sa main; dans le dixième, saint Romain est décapité; dans le onzième, saint Laurent comparaît devant Décius; le douzième le montre sur le gril, avec un Ange au-dessus, prêt à recueillir son âme. Viennent ensuite trois scènes d'ensevelissement, auxquelles préside saint Hippolyte; dans la troisième intervient le prêtre Justin, qui est nimbé. Dans le seizième tableau, il donne la communion à saint Hippolyte. Ainsi se termine la série légendaire. Le dix-septième tableau représente la Vierge-Mère et saint Laurent devant elle, pour exprimer la glorification du Saint; ce tableau n'est pas de la même main que les autres, et le saint diacre s'y montre d'un âge mûr, avce de la barbe, à la différence des tableaux précédents, où il est toujours jeune et imberbe. Le dix-huitième tableau représente la basilique élevée en son honneur.

Une autre série de peintures représente le pape Honorius III recevant Pierre de Courtenay, qu'il sacra comme empereur de Constantinople, et au-dessous un épisode rapporté par la *Légende dorée,* et qui revient au culte et à l'iconographie de saint Laurent. Les Bollandistes établissent que l'application du fait à saint Henri est erronée et impossible; mais la chose est admissible pour quelque autre grand personnage d'une époque un peu postérieure. Quoi qu'il en soit, la vie de ce personnage, qui est ici représenté avec la couronne royale, aurait été si partagée entre le bien et le mal, qu'il aurait fallu au moment de sa mort, pour faire pencher la balance en sa faveur, l'intervention de saint Laurent, et le mérite de la précieuse offrande d'un calice, faite à une église dédiée au saint diacre. Le même sujet a été représenté par Orcagna, au-dessous d'une image de saint Laurent, dans la *predella* du retable dont nous avons publié (ci-dessus, p. 163) la partie centrale. Nous publions maintenant la portion de *predella* di-



28

Intervention de saint Laurent dans le pèsement des mérites et démérites.

visée en trois scènes, qui se rapporte au sujet dont nous parlons: on y voit le défunt sur son lit de mort, et le pèsement de ses mérites par saint Michel, avec

intervention de saint Laurent; de l'autre côté il serait bien possible qu'on ait voulu représenter les démons prêts à s'emparer du moribond.

Les premières scènes de la verrière de saint Laurent, à Bourges, étant détruites, ce qui en reste débute par la comparution du Martyr devant l'empereur; vient ensuite la scène où les pauvres sont montrés comme les trésors de l'Église; puis le Saint refuse de sacrifier aux idoles : il est dépouillé, flagellé, torturé de diverses manières; suit le baptême et la décapitation de saint Romain. Pour terminer, le dernier supplice de saint Laurent sur le gril occupe les quatre sections d'un grand panneau, avec le tyran qui commande, les bourreaux empressés dans leur cruel ministère, mais aussi avec l'assistance des Anges, l'un qui encense, un autre prêt à recueillir l'âme du Martyr. La main divine, tendue pour la recevoir, domine toute la scène, et pour mieux dire qu'elle doit s'entendre dans le sens du triomphe, le fond en est tout semé d'étoiles rouges. Rien de semblable n'a été fait, sur les autres panneaux, pour le surplus du drame : l'intention sur celui-ci est donc manifeste.

Les délicieuses peintures du Beato Angelico, dans la chapelle de Nicolas V, au Vatican, ont une tout autre physionomie dans les cinq tableaux consacrés à saint Laurent; ce n'est ni le côté dramatique du sujet qui a été exploité, ni la gloire du héros qui a été célébrée; ce qui fait le charme, c'est la pieuse suavité des expressions, qui se soutient jusque dans la scène du martyre. On a pu dire que les bourreaux, dominés par la placidité générale du tableau, n'étaient pas dans leur rôle; mais le Saint est toujours dans le sien : doux lorsqu'il reçoit sa consécration; doux lorsque la bourse dont il fera un si saint usage lui est mise entre les mains; singulièrement doux et humble dans la scène de la distribution des aumônes; doux autant que résolu devant l'empereur; doux dans l'offrande de lui-même, quand il est étendu sur le brasier. Convenons cependant que cette dernière situation demanderait un sentiment plus vif. Aussi, n'est-ce point elle qui a fourni le tableau préféré parmi les peintures de cette chapelle. La *Prédication de saint Etienne* et la *Distribution des aumônes par saint Laurent* étaient des sujets plus en rapport avec la gamme sur laquelle s'était montée l'âme de l'artiste; ce sont, dans la circonstance, ses véritables chefs-d'œuvre.

Mais c'est le martyre même de saint Laurent qui devrait être le sujet du chef-d'œuvre sur lequel nous voudrions nous reposer, en terminant l'étude de son iconographie. Ce désir nous ramène au tableau de Le Sueur. Nous en avons loué le sentiment, l'ordonnance; il faut le reconnaître toutefois, le peintre, s'il eût vécu dans le milieu social ou artistique du Beato Angelico, eût donné plus d'intensité à l'expression de son héros; il lui eût offert la palme et la couronne par des mains plus angéliques. Qui

comprendrait bien ce qui a manqué à Le Sueur pourrait faire mieux encore que lui sans un égal génie, pourvu qu'il sût aussi puiser, dans l'intelligence même du martyre, l'inspiration nécessaire pour le bien rendre.

V.

SAINT VINCENT.

Saint Étienne et saint Laurent sont les représentants attitrés de toutes les légions des Martyres; ils les représentent spécialement dans la cour céleste de la *Dispute du Saint-Sacrement*. C'est pourquoi nous leur avons consacré plus de place qu'il ne nous sera possible d'en donner proportionnellement à leurs plus glorieux émules. Saint Vincent n'a pas été moins héroïque dans ses combats, et les circonstances en ont été plus dramatiques encore; après des tourments plus variés, sinon plus atroces, il rendit tranquillement à Dieu son âme dans un lit, échappant au tyran qui, par un raffinement de cruauté, avait voulu lui donner du soulagement, afin de le rendre capables de nouvelles tortures. Vainqueur en cela même, il remporta encore, après sa mort, de nouvelles victoires, et la lutte continuée contre son corps pour le priver de sépulture, a inspiré ces vers à Prudence :

Tu solus, ô bis inclite,
Solus brabei duplicis
Palmam tulisti : tu duas
Simul parasti laureas.
In morte victor aspera,
Tum deinde post mortem pari
Victor triumpho proteris
Solo latronem corpore [1].

« Toi seul, doublement glorieux, toi seul. tu as remporté la palme « d'une double victoire : tu as conquis deux couronnes à la fois. Vain- « queur par ta mort, après ta mort encore tu as remporté un égal triom- « phe, et ton corps seul luttant contre son ravisseur, tu l'as vaincu « encore! »

1. Prudence, *Hymn. de S. Vincentii martyrio*, v. 537.

C'est indubitablement par allusion à cette double victoire, que, dans le *Ménologe* de Basile, deux couronnes sont suspendues à droite et à gauche du saint diacre [1].

Cette lutte finale est, dans les Actes de saint Vincent, — gardons-nous de dire sa légende, car les critiques les plus sévères estiment ses Actes authentiques [2], — cette lutte finale est, avons-nous dit, celle qui a le plus frappé les esprits, et c'est à ces circonstances que l'on a préférablement emprunté les attributs caractéristiques du saint Martyr de Saragosse : le corbeau qui défendit son corps jeté à la voirie, contre les bêtes sauvages venues pour le dévorer; la meule de moulin qui devait l'entraîner au plus profond de la mer, et qui surnagea avec lui.

Comme action caractéristique, on ne choisira pas le moment où saint Vincent fut exposé sur un gril aux ardeurs d'un brasier : ce serait le confondre avec saint Laurent. On s'attachera plutôt à celui où tout meurtri, brûlé, déchiré, ensanglanté, on l'étendit dans un sombre cachot, sur les pointes aiguës d'un amas de verres et de poteries cassées, destiné à lui servir de couche. Dacien avait imaginé cet horrible expédient, d'après ce qu'on lui avait rapporté de la sérénité du martyr au milieu de tous ses supplices. Vincent les avait tous supportés d'un visage joyeux, avec une force d'âme toujours croissante : *hilari vultu, spiritu fortiore* [3]. Un courage qui s'exalte dans l'enivrement de la lutte, qui s'excite par l'acharnement hostile des spectateurs, s'ils le défient, autant que par leur admiration, s'ils lui sont sympathiques, s'éteint naturellement dans l'isolement et les ténèbres, lorsque le supplice se poursuit sans soulagement et que les sens se refroidissent. Le féroce proconsul le savait bien : ce qu'il ne savait pas, c'est que le fidèle n'est jamais seul ni délaissé. Le cachot s'illumina de splendeurs inouïes, les débris aigus se changèrent en une couche de fleurs, et le Martyr, dégagé de ses liens, guéri de ses blessures, chantait les louanges de Dieu, lorsque les satellites du tyran vinrent voir quel avait été l'effet du plus barbare des traitements infligés à Vincent par ses ordres. Ils se convertirent. Ce fut alors que Dacien, vaincu, exaspéré, mais non rendu, ordonna de faire coucher l'invincible athlète de Jésus-Christ, dans ce lit où, loin de s'amollir, Vincent pria Dieu de consommer son sacrifice.

On peut le représenter lorsqu'il est jeté dans le cachot à la lueur lugubre d'une lampe, et peindre toute l'horreur du lieu; on peut choisir le moment où le cachot est transformé en un lieu de rafraîchissement et rem-

1. Dans cette miniature, saint Vincent est d'un âge mûr, et il porte le livre (22 janvier).
2. Ruinart, *Acta Martyrum sincera*, p. 387.
3. *Ib. id.*, p. 393.

pli d'une lumière éclatante, et où le Martyr loue Dieu en compagnie des Anges ; on peut encore le montrer étendu sur le lit, et si l'on veut, au milieu d'une pieuse assistance de fidèles, les yeux tendus vers le ciel et rendant son âme à Dieu. Dans toutes circonstances, on s'inspirera de ces mots : *hilari vultu.* Cet air joyeux sera considéré comme le trait spécial de son caractère. On le verra joyeux quand ses membres sont disloqués, joyeux quand il est déchiré par les ongles de fer, joyeux sur son brasier, quand la graisse de son corps coulait comme de l'huile. Toujours d'un air joyeux, il tenait ses yeux élevés dans le sentiment d'une prière non interrompue : *Manet Dei servus immistus, et erectis in cœlum luminibus Dominum precabatur.* Joyeux de même sur son lit de mort, il sera joyeux dans le sentiment du triomphe, quand il sera représenté pour recevoir nos hommages, et afin de nous assurer sa protection.

La verrière de Bourges qui lui est consacrée [1], devait sans doute, dans les panneaux qui manquent, le montrer d'abord comparaissant devant Dacien, et manifestant dans sa confession ce talent de la parole qui lui avait été donné ; dans le premier des panneaux restants, on voit le tyran s'emportant dans un accès de colère, jusqu'à se servir de son siége pour frapper lui-même le Martyr déjà étendu sur le chevalet, mais protégé par la main divine; viennent ensuite deux autres scènes de torture, puis celle du cachot, celle du lit et de la douce mort. Dans les deux scènes finales, on voit le corbeau et le loup protégeant le corps du Martyr, et ce saint corps précipité dans la mer. Ce n'est pas très-bien terminer : il faudrait l'en voir sortir, surnager, voir les fidèles prêts à le recueillir. Ces deux scènes sont aussi les seules que l'on ait reconnues comme propres à saint Vincent, dans les peintures du XIIIe siècle qui ornaient le portique de l'église dédiée sous son nom et sous celui de saint Anastase, dépendant de l'abbaye de Saint-Paul-aux-Trois-Fontaines [2]. La dernière de ces scènes offre cette différence avec celle qui lui correspond dans la verrière de Bourges, qu'elle se dédouble, pour montrer, en effet, le corps du Martyr surnageant, dernier triomphe de saint Vincent, demeuré, on le voit, de plus en plus frappant entre toutes les circonstances de ses Actes, dans les souvenirs des fidèles comme dans l'iconographie chrétienne.

1. *Vitraux de Bourges*, pl. XIV. B.
2. D'Agincourt, *Peinture*, pl. XCVIII, K. L.

IV.

SAINT SÉBASTIEN.

Une même invocation dans les Litanies des Saints réunit saint Fabien et saint Sébastien ; nous n'y voyons d'autre motif que le jour commun assigné à la célébration de leurs fêtes. On rapporte de saint Fabien qu'une colombe apparut sur sa tête, pour décider son élection au souverain pontificat. Représenté avec cette colombe pour attribut, et les insignes pontificaux, il pourrait être confondu avec saint Grégoire le Grand ; mais. en lui donnant en même temps la palme du martyre, on le caractérisera suffisamment. Le P. Cahier dit aussi, qu'on attribue à saint Fabien l'épée, comme instrument de son martyre.

Le type qui a prévalu dans l'art pour représenter saint Sébastien, est très-connu : on en a fait un très-jeune homme, un beau jeune homme percé de flèches, — un trop jeune homme, un trop beau jeune homme, dans ce sens que. le représentant nu, on l'a fait d'une beauté trop sensuelle. Cette extrême jeunesse, cette fraîcheur de carnation, ne sont pas d'abord selon la vérité historique ; elles ne sont pas non plus conformes aux plus anciennes images du héros. Saint Sébastien était capitaine d'une compagnie, dans les gardes prétoriennes : un emploi militaire aussi élevé ne permet pas de supposer qu'il eût moins de trente ans. Sa figure en mosaïque, exécutée, vers la fin du VII[e] siècle, dans l'église de Saint-Pierre *in Vincoli*, à Rome[1], le représente dans la force de l'âge, et avec un costume conforme à celui qui est demeuré en usage chez les Grecs, pour tous les Martyrs militaires et avec la même attitude. Dans le *Calendrier moscovite* de Papebroke[2], on lui attribue, en effet, cette attitude, et à peu près le même costume, avec une barbe un peu plus longue. mais qui demeure encore l'indice du milieu de la vie. Les Grecs en sont venus eux-mêmes cependant à le rajeunir, car, dans le *Guide de la Peinture*, on ne lui attribue plus qu'une barbe naissante. Dans un bas-relief en terre cuite, publié par Bosio, et représentant son martyre, il a reçu encore

1. Ciampini, *Vet. Mon.*, T. II, pl. XXXIII. Nous reproduisons cette mosaïque d'après l'original (page suivante).

2. *Acta sanct.* T. I *de Maii.* 18 Décembre. Dans ce calendrier, saint Sébastien porte une croix ; dans l'antique mosaïque, il porte la couronne sur le pan de son manteau.

toutes les apparences de l'âge mûr, bien qu'il ne porte plus de barbe[1]. Quelle est d'ailleurs l'époque de ce monument? Il ne serait pas exact de dire qu'il a été trouvé dans les Catacombes. Il avait servi de retable dans une petite chapelle souterraine, adossée au cimetière de Sainte-Priscille, et son style paraîtrait plutôt celui du xve siècle que du moyen âge. Nous



29
Saint Sébastien à Saint-Pierre *in Vincoli* (VIIe siècle).

ne lui trouvons point non plus le cachet de l'antiquité chrétienne; s'il en provenait, cependant, nous croirions alors plutôt devoir le faire remonter au IVe ou Ve siècle, que de l'attribuer à une plus basse époque. Toutes conjectures fondées sur le style de la sculpture pourraient d'ailleurs s'évanouir, en présence du monument lui-même, puisqu'on n'en possède que des dessins peut-être fort inexacts.

Quoi qu'il en soit, c'est le plus ancien exemple que nous puissions

1. Bosio, *Roma sott.*, p. 571. Saint Sébastien, sur ces monuments, porte les cheveux longs: mais c'est un trait qui lui est commun avec les soldats qui le percent de flèches et l'officier à cheval qui les commande, un trait qui n'a, par conséquent, rien de personnel.

citer du *Martyre de saint Sébastien*. Le Saint est attaché à un poteau, les pieds posés sur un *scabellum*, semblable à celui de la Croix. Le Dominiquin paraît s'être inspiré de cette sculpture, dans son grand tableau de Sainte-Marie-des-Anges, où le Saint est également attaché et suspendu à un poteau; il porte d'ailleurs de la barbe et des cheveux courts, à peu près conformément au type de la mosaïque de Saint-Pierre *in Vincoli*. Le peintre, évidemment, a voulu viser à l'exactitude historique; on le voit encore par l'inscription : *Sebastianus christianus*, fixée au sommet du poteau; et cependant la scène, avec son pêle-mêle de soldats, de vieillards, de femmes et d'enfants, et le cheval au galop de l'officier, prêt à les écraser tous, est, en fait, absolument impossible.

On sait que Sébastien, percé de flèches sur les ordres de Dioclétien, par des archers de Mauritanie, ne périt pas de ce supplice, mais fut retrouvé encore vivant par une chrétienne nommée Irène, veuve d'un des nombreux disciples qui lui avaient dû la grâce du baptême, et l'avaient précédé dans la gloire du martyre. Cette circonstance postérieure au supplice, a donné lieu à Ayala de réclamer contre un mode de représentation peu convenable, où l'on voyait le Martyr étendu sur les genoux de la pieuse femme, à peu près, nous l'imaginons, comme Notre-Seigneur lui-même sur ceux de sa très-sainte Mère, dans le groupe de Notre-Dame-de-Pitié; mais nous ne croyons pas que cet abus se soit beaucoup propagé. Saint Sébastien, guéri de ses blessures, fit en sorte de se trouver sur le passage de l'empereur, qui le croyait mort, et lui reprocha avec beaucoup de force sa conduite contre les chrétiens. Ce fut alors que l'intrépide guerrier consomma son martyre, sous les coups de bâton dont on l'assomma, et que son corps jeté dans la *cloaca maxima*, recueilli par une autre dame chrétienne du nom de Lucine, fut enseveli là où s'est élevée la basilique qui lui est dédiée. Joignez à ces faits tout ce que l'on rapporte des Martyrs que ce glorieux capitaine conduisit à la victoire, avant de la couronner par sa propre mort : Marc et Marcellinus, Tranquillus leur père, Nicostrate leur geôlier, et Zoé sa femme, Tiburce, le fils du préfet de Rome, converti lui-même, Castule, le mari d'Irène, Claude, Castor, Victorin, etc. On trouverait là un ensemble de sujets des plus dramatiques à réunir en l'honneur de saint Sébastien; mais nous n'avons pas connaissance qu'on l'ait tenté.

Le culte du saint Martyr s'est surtout répandu, par la raison qu'il était spécialement invoqué contre la peste, en concurrence avec saint Antoine, saint Christophe, saint Roch. Paul Diacre rapporte l'origine de cette invocation, quant à saint Sébastien, à une peste terrible qui, en 680, après avoir ravagé, pendant trois mois, Rome et une partie de l'Italie, s'arrêta quand, à la suite d'une révélation, on eut élevé dans l'église de Saint-Pierre *in Vin-*

coli, un autel sous l'invocation du saint Martyr. L'on croit que l'image en mosaïque que nous avons reproduite, fut exécutée à cette occasion. Les atteintes de la peste sont comparées aux blessures de flèches acérées, et dans les circonstances du fait, on voit que le recours à saint Sébastien contre ce fléau, n'était pas sans rapport avec son genre de supplice. Au dire de l'historien, beaucoup de gens eurent cette même vision : un bon et un mauvais Ange parcouraient la ville pendant la nuit; le mauvais Ange tenait une épée ou une pique (*venabulum*), il en frappait, sur l'ordre du bon Ange, toutes les maisons qui lui étaient désignées, et c'était un arrêt de mort pour ceux qui les habitaient [1]. Jean Raulin (1443-1514), au dire de Molanus, jugeait que l'on peignait saint Sébastien percé de traits, afin de le montrer intercédant pour nous, en offrant à Dieu les blessures dont son corps était couvert [2].

Cette corrélation admise dans les esprits, on comprend que la manière normale, pour ainsi dire, de représenter saint Sébastien, ait été de le montrer percé de flèches. On ne se contenta pas de reproduire le fait de son martyre, on ne se contenta pas, dans ses images toutes personnelles, de lui donner les flèches comme attribut : on le montra habituellement percé de flèches, au milieu même d'un cortége de Saints, formant comme un abrégé de la cour céleste. C'est dans les tableaux d'autel peints en Italie par les artistes d'école mystique, à la fin du XVe siècle, qu'on le trouve le plus souvent ainsi représenté. Le Pérugin, Francia principalement, l'ont fait avec beaucoup de charme. Ils n'ont point cherché à rendre, dans la figure du Martyr, une expression de douleur ; mais ses liens, ses flèches, sa nudité en donnent l'idée, et suffisent pour produire un contraste avec la sérénité extatique qui respire dans sa physionomie. La grande jeunesse même qu'ils lui attribuent, sert à rendre sa situation plus touchante; le caractère encore naïf de leur peinture lui laisse une impression de pureté, et les inconvénients qui résultèrent plus tard d'un pareil genre de représentation, — lorsque Fra Bartholomeo, par exemple, voulut prouver qu'il savait rendre le nu, la carnation, les effets du sang, les muscles, la vie, avec autant de vérité que ses concurrents, — n'existaient pas encore, ou ils étaient beaucoup moindres.

Il serait plus vrai, et nous ne doutons pas qu'il fût aujourd'hui préférable, d'attribuer à saint Sébastien la force, et non pas la fleur de la jeu-

1. Cet événement était représenté, à Saint-Pierre *in Vincoli*, dans une peinture publiée par Ciampini (*Vet. Mon.*, T. II, pl. XXXIV). Il l'estimait d'une ancienneté de trois siècles, ce qui la reporterait à la fin du XIVe siècle. Sa gravure est trop mauvaise pour pouvoir servir à contrôler cette assertion.

2. Molanus, *Hist. sanct. Imag.*, L. III, cap. VI.

nesse. On le montrera percé de flèches, quand on voudra dire qu'il subit son supplice; on lui donnera seulement les flèches à porter comme attribut, avec un costume militaire, lorsqu'on fera de lui une image plus absolument personnelle, où il sera réputé accueillir nos prières dans la gloire.

VII.

AUTRES MARTYRS INVOQUÉS NOMMÉMENT DANS LES LITANIES DES SAINTS.

Julien, en faisant décapiter et ensevelir secrètement les saint Jean et Paul, en les condamnant, soi-disant, non en leur qualité de chrétiens, mais comme ennemis publics, prétendit leur ravir la gloire et les honneurs du martyre. Mais les calculs de l'apostat furent déjoués : la gloire des deux frères n'en fut portée que plus haut; leurs noms sont inscrits au Canon de la Messe; leur demeure sur le mont Cœlius, transformée en église dès le IVe siècle, par saint Pamachius, l'ami de saint Jérôme et le gendre de sainte Paule, fut concédée à saint Paul de la Croix par Clément XIV, pour l'Ordre des passionistes qu'il venait de fonder. Nous avons été dans cette église, au jour de la canonisation de ce saint fondateur d'Ordre, vénérer à la fois ses restes et ceux des saints Martyrs. La grande et belle église des Dominicains, à Venise, l'une des églises d'Italie les plus riches en monuments d'art, leur est aussi dédiée ; leur fête tient encore un rang élevé dans la liturgie romaine; pendant longtemps, en Angleterre, il était d'obligation de la sanctifier par l'audition de la messe avant le travail. Cependant, dans l'art chrétien, ils n'ont pas reçu une place proportionnée à l'importance de leur culte. Ils étaient officiers de la maison de sainte Constance, fille de Constantin ; elle leur avait laissé de grands biens, qu'ils distribuèrent en aumônes; Julien voulut les attacher à son service, mais il n'est pas prouvé qu'ils aient fait aucun service militaire. Quoi qu'il en soit, dans ces circonstances mêmes, on trouvera un fondement suffisant pour continuer à leur attribuer l'armure et le costume des guerriers; l'épée, instrument de leur martyre, leur revient d'ailleurs naturellement. Il paraîtrait que, en Allemagne, on les invoque contre la foudre. Nous pensons que les images dont parle à cette occasion le P. Cahier, ne sont que des images populaires [1].

1. Cahier, *Caract. des Saints*, p. 77, 370, 420.

Saint Cosme et saint Damien sont beaucoup plus connus des artistes; à s'en tenir aux données les plus accréditées, on admettra qu'ils étaient Arabes d'origine, médecins de profession, et qu'ils subirent le martyre et furent décapités sous le règne de Carin ou sous celui de Dioclétien, à Égée, en Cilicie. Ils ont toujours été en grande vénération chez les Grecs, sous le nom d'*Anargyres* [1], c'est-à-dire *sans argent*, parce que la médecine était pour eux un moyen de prosélytisme, et qu'ils l'exerçaient gratuitement. Eux aussi, ils ont leurs noms inscrits au Canon de la Messe. Ils ont été représentés au VI[e] siècle, dans les mosaïques de l'église de Rome, qui leur est dédiée, et à Ravenne, dans celles de Saint-Michel. A Rome, ils apparaissent dans la force de l'âge ; plus jeunes et imberbes, à Ravenne; de part et d'autre, ils portent des vêtements longs, mais différents de la tunique et du pallium, attribués, selon la disposition ordinaire, aux Apôtres et aux Anges, dans les mêmes monuments. A Rome, présentés au Sauveur par saint Pierre et saint Paul, ils ne portent que leurs couronnes sur les pans de leurs manteaux, pour les lui offrir (T. I, pl. IV); à Ravenne, placés dans les parties latérales de l'arc triomphal, à droite et à gauche, ils portent des deux mains chacun une sorte de rouleau, qui ne doit point être un *volumen*, mais une boîte à médicaments [2]. La boîte à médicaments se voit sans

1. Les Grecs comptent un assez grand nombre de saints *Anargyres*, et les divisent en trois séries qui sont très-fréquemment peintes, dit M. Didron, dans les églises de la Grèce. « Des églises leur sont dédiées, » ajoute-t-il, « la ville d'Athènes en possède encore une « placée sous cette invocation. » En tête de ces séries, le *Guide de la Peinture* compte trois groupes de saint Cosme et saint Damien, réputés différents : celui de Rome, personnages jeunes et cependant avec de la barbe; celui d'Asie Mineure, — jeunes et imberbes; celui d'Arabie, — noirs, avec peu de barbe, la tête enveloppée d'un voile. (*Guide de la Peinture*, p. 329, 330.)

Dans le *Calendrier moscovite* de Papebroke, saint Cosme et saint Damien, représentés au 1[er] juillet avec le titre de martyrs, se retrouvent au 1[er] novembre avec le titre de confesseurs, conservant les mêmes traits, et portant les mêmes attributs identiquement. Mais dans le Calendrier grec en vers, publié également dans le premier volume de Mai, des *Acta Sanctorum*, la mention des mêmes fêtes en termes différents donne lieu à Papebroke de reconnaître la distinction. Dans le *Ménologe* de Basile, on les a distingués, au 1[er] novembre, au 17 octobre et au 1[er] juillet. Au 1[er] novembre, les deux Saints, d'âge mûr, sont debout et inclinés pour recevoir sur leur manteau un *volumen*, qui leur est tendu par une main divine. Au 17 octobre, également d'âge mûr, ils sont décapités avec leurs trois frères, Anthime, Léonce et Euprepie. Au 1[er] juillet, ils se trouvent compris dans la portion du manuscrit où il n'y a pas de miniatures, mais le texte dit qu'ils furent lapidés.

La question de leur distinction ou identité est traitée à fond dans les Bollandistes, au T. VII de Septembre, p. 436, par Stilting, et jugée dans le sens de l'identité.

Pour nous, nous nous en tenons aux saints Martyrs, quels qu'ils soient, qui sont nommés au Canon de la Messe et invoqués dans les Litanies des Saints, et nous croyons pouvoir leur rapporter tous les monuments dont nous parlons.

2. Ciampini, *Vet. Mon.*, T. II, pl. XVII.

incertitude, avec une sorte de baguette, sur le diptyque grec publié par Paciaudi, et où les deux Saints, rapprochés dans un seul compartiment, sont jeunes et imberbes [1]. Ils ont de la barbe, et sont au moins dans la maturité de l'âge, sur le diptyque dit de Constantinople, publié par Papebroke, et là ils portent comme attribut des spatules, et plutôt des emplâtres que des boîtes. Les boîtes se retrouvent sur le *Calendrier moscovite*, avec l'âge et la barbe, comme sur ce dernier diptyque.

De tous les monuments que nous venons de passer en revue, il n'y a que le premier, la mosaïque de Rome, où ils portent un insigne, la couronne, qui puisse se rapporter au martyre; mais dans le *Ménologe* de Basile, au xᵉ siècle, on a représenté leur décapitation.

Ces monuments se rapportent tous à la faveur dont le culte de saint Cosme et saint Damien a été l'objet dans l'antiquité chrétienne, faveur qui s'est continuée en Orient. Ceux dont nous allons parler, reviennent à une cause toute particulière: c'est parce que Cosme de Médicis était le bienfaiteur de son couvent de Saint-Marc, que le Beato Angelico a si souvent introduit dans ses pieuses compositions saint Cosme, le patron du père de la patrie, et saint Damien, le compagnon inséparable de saint Cosme. Il est possible aussi qu'en remontant plus loin, on découvrît que ce nom n'avait pas été donné capricieusement, mais à raison de quelques convenances, à celui des Médicis qui fut le principal auteur de la grandeur de sa maison. Peut-être y aurait-il autre chose qu'une corrélation fortuite entre ce nom de *Medici* et les saints patrons des médecins.

Saint Cosme et saint Damien figurent dans le grand tableau du *Crucifiement*, dont le peintre angélique a orné la salle du Chapitre, dans le couvent dont nous venons de parler. Ils viennent à la suite des autres patrons de la maison, de la cité, de la famille protectrice, saint Jean-Baptiste, saint Marc, saint Laurent; ils sont vêtus l'un et l'autre d'une robe blanche et d'une sorte de scapulaire d'un gris clair et rosâtre, avec des bottines rouges, ensemble de costume au moyen duquel l'artiste a imaginé d'exprimer

1. Paciaudi, *De Cultu S. Johannis Baptistæ*, p. 389. Ce diptyque est attribué au VIIIᵉ ou IXᵉ siècle, mais rien ne nous garantit cette antiquité. Il semble que les boîtes portées par chacun des deux Saints sont divisées en petites cases pour recevoir des médicaments divers. Les boîtes portées par deux autres saints *Anargyres*, dans le *Calendrier moscovite* de Papebroke, donnent lieu à la même observation : ce sont saint Cyr et saint Jean, au 28 juin. Parmi les autres saints Anargyres compris dans l'énumération du *Guide de la Peinture*, saint Thalaléus est ensuite le seul qui, dans le *Calendrier moscovite*, ait une boîte à médicaments à la main : elle est semblable à celles des saints Cosme et Damien, de juillet et de novembre. Dans le diptyque dit de Constantinople, que l'on voit aussi dans les *Préambules de Mai*, p. LX, dans le supplément de Gori, pl. I, on voit saint Pantélémon, un des *Anargyres* du *Guide*, à la suite de saint Cosme et de saint Damien, tenant comme eux une spatule d'une main, avec la boîte à médicaments de l'autre.

leur origine étrangère et orientale. Leur similitude de costume était d'autant plus utile, dans la circonstance, afin qu'on les reconnût pour frères, que, sous le rapport de l'âge, ils sont assez dissemblables, l'un d'eux étant chauve, avec de la barbe, quoique jeune encore, l'autre beaucoup plus jeune et imberbe. Ce mode de représentation a été adopté pour l'un et l'autre, dans tous les tableaux italiens dont nous allons encore parler.

Le Beato Angelico, dans la représentation des mystères où il les fait intervenir, se sert d'eux, selon la manière mystique, pour exprimer les sentiments que la circonstance doit inspirer. Ainsi en présence du Sauveur crucifié, le plus âgé le contemple en joignant les mains avec componction, le plus jeune se détourne pour mieux pleurer. Dans la *Descente de croix* de l'Académie, à Florence, leurs expressions sont plus pathétiques encore : l'un d'eux à genoux se frappe la poitrine, le second tenant d'une main la couronne d'épines, de l'autre les clous, les montre tout tremblant d'émotion, avec un air si attendri, si touchant, que personne ne se plaindra d'être invité trop souvent à revenir sur ce spectacle.

Saint Cosme et saint Damien figurent aussi dans quelques compositions, parmi les Saints dont le pieux artiste a formé la cour de la Vierge Mère. Alors, mieux caractérisés, ils portent sur la tête le bonnet de docteur, la palme et la boîte de médicaments à la main [2]. Fra Angelico a encore représenté leur histoire, d'après la *Légende dorée,* dans une *predella* qui, du cloître de la chapelle de l'*Annunciata*, à Florence, est passée dans la galerie de l'Académie (n° 8, 19). Au même temps à peu près, appartenait une *predella* de Pesellino, dont une portion est venue dans la galerie du Louvre, et une autre, probablement, dans celle de Florence (n° 290). On voit au Louvre un malade assisté par les deux saints médecins ; ils portent des bonnets de docteurs, à peu près semblables à ceux que leur a attribués le Beato Angelico. A Florence, c'est leur décapitation qui est représentée.

Au lieu d'idéaliser leurs traits, comme l'a fait le peintre angélique, et Pesellino lui-même, on les fait apparaître comme deux bons Allemands, dans une vignette de la *Chronique de Nuremberg*, reproduite par le P. Cahier, « où la bonhomie du style », dit le savant auteur, « est une garantie « de plus, pour la popularité des sources que consultait l'artiste [1] ». Là aussi, ils portent des bonnets de docteurs, d'une forme toute flamande ou germanique ; ils se consultent un peu, comme pourraient le faire deux médecins de Molière, tenant à la main, l'un une sorte de gobelet, l'autre une fiole, qui donnent lieu de leur supposer des moyens de dia-

1. *San Marco illustrato*, pl. XXXIV ; galerie de l'Académie de Florence, n° 22.

2. *Caractéristiques des Saints*, p. 137. Le P. Cahier a aussi publié le petit tableau de Pesellino, p. 458.

gnostique assez vulgaires, et de rappeler que, parmi les plombs historiés recueillis par M. A. Forgeais, il en est un où ils figuraient comme patrons des apothicaires. Ce petit monument est trop fruste pour qu'on puisse juger du mode de leur représentation.

Nous sommes bien loin du Beato Angelico, bien loin des mosaïques du VI[e] siècle; il faut remonter à ces deux sources, pour relever les deux saints Martyrs au véritable niveau auquel ils ont droit, et dans l'ordre des idées et dans l'ordre des affections.

Martyrisés sous Néron, au plus tard sous Domitien, saint Gervais et saint Protais ont été célébrés par saint Ambroise, qui découvrit leurs corps et les déposa dans la basilique de son nom, par saint Augustin et par saint Paulin. Leurs Actes, s'ils ne sont pas d'une authenticité certaine, sont du moins dégagés de toute circonstance invraisemblable, et ils ont assez d'autorité pour faire règle au point de vue de l'art. D'après ces Actes, ils auraient été frères, fils de saint Vital de Ravenne et de sainte Valérie; dans tous les cas, on ne peut guère douter qu'ils ne fussent d'un rang distingué. Quant à leur genre de martyre, saint Gervais serait mort sous les coups d'une horrible flagellation de fouets plombés, saint Protais aurait été décapité; dans le *Ménologe* de Basile, ils sont l'un et l'autre décapités, avec saint Nazaire et saint Celse.

Les plus anciennes images qui nous soient parvenues de ces saints Martyrs, pourraient être celles que l'on voit sur l'ivoire de Muriano, publié par Gori[2], où ils sont représentés à mi-corps, jeunes mais avec de la barbe, et où saint Protais tient une sorte de sceptre. On les voit aussi figurer parmi les bas-reliefs du revêtement d'or et d'argent, — d'or sur la face principale, d'argent sur les autres faces, — qui ornent l'autel de saint Ambroise, à Milan (IX[e] siècle). Leurs bustes sont renfermés dans deux médaillons circulaires, sur la face latérale de ce monument, du côté de l'épître; l'un et l'autre, ils y paraissaient d'un âge mûr, portant la barbe courte, avec une tunique d'un genre particulier, sur le devant de laquelle on voit des boutons, et qui est recouverte d'une chlamyde agrafée sur l'épaule : c'est-à-dire que leur costume est tout civil; avec cela ils portent des couronnes à la main[3]. Il y a tout lieu de croire qu'ils sont également représentés à droite et à gauche de saint Ambroise, sur la face

1. Saint Augustin et Paulin, l'historien de saint Ambroise, attestent que leurs reliques furent découvertes par révélation : *Episcopo Ambrosio per somnum revelata*, dit saint Augustin (*Cité de Dieu*, L. XXII, cap. VIII); *Per idem tempus sancti martyres Protasius et Gervasius se sacerdoti revelarunt*, dit Paulin.

2. Gori, *Thes. Vet. dyp*, T. III, pl. VIII.

3. Ferrario, *Monumenti di San Ambrogio*, pl. XVIII, p. 115.

postérieure du *ciborium*, ou baldaquin, qui recouvre le même autel, et qui est dû également à l'archevêque Angelbert. Au-dessus de la tête de saint Ambroise apparaît Notre-Seigneur. Deux moines sont inclinés devant le saint Docteur; l'un d'eux porte le modèle même du *ciborium*, très-probablement parce qu'il en est l'auteur. Ces deux personnages sont présentés au Saint par les deux acolytes dont nous avons parlé; ceux-ci sont nimbés comme saint Ambroise lui-même; leur costume n'est pas assez caractérisé pour qu'on puisse le dire absolument civil ou ecclésiastique [1]. Nous sommes persuadé qu'ils représentent saint Gervais et saint Protais, qui, dans cette circonstance, seraient jeunes et imberbes.

C'est sans doute parce qu'on les a vus ainsi accompagner saint Ambroise, dans d'autres monuments, qu'ils ont été quelquefois représentés avec la dalmatique, comme l'a fait observer le P. Cahier [2]. Le privilége des saints diacres, de marcher en tête du chœur des Martyrs, a dû de plus contribuer à leur valoir cette attribution de l'insigne du diaconat [3].

Dans le *Calendrier moscovite*, au 14 octobre, ils sont représentés tous les deux jeunes, mais inégalement, l'un portant un peu de barbe, l'autre tout à fait imberbe; leur costume est plutôt militaire que civil, mais ils le portent sans armes; chacun d'eux tient la croix, insigne de son martyre. Les mêmes conditions d'âge se retrouvent dans le tableau de Le Sueur, au Louvre, où, comparaissant devant les idoles, ils sont sommés de leur sacrifier, par le préfet Astérius [4]. Ils s'y font remarquer tous les deux au milieu de leurs satellites, par la sérénité de leurs physionomies; mais saint Protais, le plus jeune, attire surtout les regards, tant il a de calme et de recueillement, et, voyant devant lui tous les préparatifs du sacrifice, on comprend que c'est là l'agneau qui doit être immolé. L'artiste, évidemment, en détachant cette figure du groupe des satellites et la portant en avant, en a fait l'objet de ses propres prédilections.

Le tableau du martyre de saint Gervais expirant sous les coups d'une

1. Ferrario, *Monumenti di San Ambrogio*, pl. XXII, 2, p. 130.

2. *Caractéristiques des Saints*, p. 312.

3. Au même ordre d'idées se rapporte probablement la tonsure cléricale attribuée par Le Sueur à saint Gervais dans la composition représentant spécialement son *Martyre*, et aux deux Martyrs milanais dans leur *Apparition à saint Ambroise*, composition qui avait été peinte sur verre dans l'église de Saint-Gervais, à Paris, et à laquelle nous empruntons les deux figures reproduites ci-après (Voir *Œuvres de Le Sueur*, publiées par Firmin Didot, Paris, pl. LXIV). L'artiste n'a pas conservé avec persistance la tonsure à saint Gervais et à saint Protais : ils ne l'ont pas dans le tableau du Louvre, venu de cette même église Saint-Gervais, où ils sont amenés devant les idoles.

4. Ce nom lui est donné dans la lettre attribuée à saint Ambroise, et rendant compte de leur apparition ; mais cette lettre n'est pas du saint Archevêque de Milan.

rude flagellation, tableau commencé par Le Sueur et terminé par Thomas Goussé, son beau-frère, est loin d'être aussi bien composé. On n'y voit que le supplice, et le Martyr, dans la situation où il est placé, ne peut pas manifester ses sentiments. Quoique ces sentiments ressortent mieux dans une autre composition de notre grand peintre, qui d'ailleurs a le mérite d'être moins confuse[1], c'est toujours au saint Protais du tableau de la *Comparution*, au Louvre, que l'on reviendra de préférence. Le martyre, cependant, n'apparaît dans ce tableau, que sous l'un de ses jours : on y voit des victimes, mais pas assez l'héroïsme des combattants ; on n'y sent pas assez le triomphe.



30

S. Gervais et S. Protais apparaissant à S. Ambroise (Le Sueur).

Nous ne nous séparerons pas de saint Gervais et de saint Protais, sans rappeler les grandes compositions de Philippe de Champagne, qui, destinées aussi à l'église Saint-Gervais, à Paris, sont aujourd'hui réparties entre les galeries du Louvre et de Lyon ; mais comme elles ne se rap-

[1] *Œuvres de Le Sueur*, Didot, pl. LXIII.

portent qu'à l'invention et à la translation des corps des deux Saints milanais, nous ne ferons que les rappeler.

Nous terminerons plus convenablement à leur sujet, en reproduisant cette gracieuse composition de Le Sueur, où, accompagnés de saint Paul, ils apparaissent à saint Ambroise, pour lui révéler le lieu où il trouvera leurs reliques. Suspendus légèrement dans les airs, tous les deux dans la fraîcheur d'une jeunesse désormais immuable, ils semblent deux Anges dessinés par Raphaël.

VIII.

DES SAINTS MARTYRS NOMMÉS AU CANON DE LA MESSE, ET DE QUELQUES AUTRES MARTYRS.

Le cardinal Gabriel Palæoti, dont nous suivons le plan dans cette quatrième partie de nos études, après avoir traité des Martyrs nommément invoqués dans les Litanies des Saints, ne désigne que trois autres Martyrs comme devant être l'objet de ses observations : saint Vital, saint Agricole et saint Procul [1]. Ce choix était déterminé pour un archevêque de Bologne, par des raisons locales, qui n'existent pas pour nous. Notre attention se portera plutôt sur les saints Martyrs dont les noms figurent au Canon de la Messe, sans être passés dans les Litanies des Saints, sur ceux ensuite dont le culte est le plus universel et le plus populaire, sur ceux surtout dont le culte a laissé le plus de traces dans l'art chrétien, par le nombre et la valeur des œuvres qu'il a inspirées. Sous ce rapport, aucun des Martyrs dont nous pourrions encore parler, n'égale l'importance de saint Georges. Il mérite aussi qu'on s'en occupe tout spécialement à raison du point de vue qui lui est particulier comme type légendaire; nous traiterons donc de son iconographie avec une certaine extension, que nous ne pouvons accorder à aucun autre des Saints compris dans les catégories que nous venons d'indiquer; nous n'aurions, dans tous les cas, que peu de mots à dire du surplus des Saints nommés au Canon de la Messe, après ceux qui nous ont déjà occupé. Les saints Lin, Clet, Clément, Sixte, Corneille, pontifes et martyrs, dans les monuments de l'antiquité chrétienne et dans ceux qui en conservent le caractère, portent, selon l'usage

1. *De imaginibus sacris*, table du L. v, cap. XII.

général, les attributs propres aux pontifes, c'est-à-dire le pallium et le livre (pl. xvii, fig. 1), et il serait impossible de les distinguer les uns des autres, s'ils n'étaient pas nommés [1]. Le saint évêque martyr Cyprien, dans le cimetière de Saint-Calixte, où il est associé à saint Corneille, est identiquement représenté de la même manière. En franchissant un grand intervalle de temps et de lieu, nous retrouvons saint Clément et saint Ignace d'Antioche, représentés de la même manière dans le *Calendrier moscovite* de Papebroke ; pareille observation s'applique à saint Polycarpe, dont nous pouvons bien parler ici comme de l'un des plus illustres Martyrs pontifes, bien qu'il ne figure pas, comme les précédents, au Canon de la Messe. On ne peut douter cependant qu'il y ait lieu de leur appliquer à tous les désignations plus précises qui ont prévalu dans l'art, et de leur attribuer la palme en même temps que les insignes pontificaux, pour dire qu'ils sont martyrs et pontifes. Comme actes caractéristiques personnels, on pourrait, d'après le P. Cahier, représenter saint Lin délivrant des possédés [2], saint Clément précipité dans la mer avec une ancre au cou [3]. La décapitation de saint Cyprien n'offre pas un sujet de représentation aussi bien caractérisé. Saint Ignace dévoré par deux lions, dans un amphithéâtre, comme on le voit dans le *Ménologe* de Basile, se fera, au contraire, aussitôt reconnaître. Mais de tous les saints Martyrs pontifes que nous venons de nommer, c'est saint Polycarpe qui fournirait le plus beau sujet de tableau : représenté sous l'arc de feu que les flammes de son bûcher avaient formé en se divisant au-dessus de sa tête, semblables à une voile de navire gonflée par la brise. Rappelez-vous son âge presque centenaire, cet air grave et majestueux qui avait laissé à saint Irénée une si profonde impression; rappelez-vous qu'au milieu du brasier, son corps avait la couleur d'un pain savoureux, nouvellement cuit, ou mieux encore, de l'or et l'argent, s'épurant dans la fournaise ; les spectateurs étaient ravis, ils sentaient s'exhaler une odeur délicieuse. Ne pouvant le brûler, ses persécuteurs firent percer le saint vieillard d'un coup d'épée

1. Dans la planche de Ciaconius, *Historiæ Pontif.*, col. 36, 38, 45, 63, ils portent tous le pallium, et ne portent pas le livre. Saint Lin et saint Clet assistaient saint Pierre intronisant saint Clément, dans une peinture de l'ancienne basilique Saint-Clément, peinture dont il ne reste qu'un fragment. Au-dessous, une autre scène conservée en son entier représente saint Clément célébrant les saints mystères. Il est représenté avec le pallium et le livre, dans le *Calendrier moscovite*, au 25 novembre. Pour saint Sixte, saint Corneille et saint Cyprien, voir les peintures d'un *cubiculum* du cimetière de Saint-Calixte (De Rossi, *Roma sott.*, pl. vi) auquel est emprunté la figure de saint Corneille reproduite ci-après (pl. xvii, fig. 1). Dans le *Ménologe* de Basile, saint Lin est représenté de la même manière.

2. *Caractéristiques des Saints*, p. 701.

3. *Ib.*, p. 166. Selon la légende représentée dans le *Ménologe* de Basile et ailleurs, les restes du saint Pontife auraient été ensuite retrouvés dans un lieu d'où la mer s'était retirée.

ou de poignard (*gladunculum*), qui, en lui donnant la mort, mit le sceau à sa victoire. Il sortit alors de son corps du sang en si grande abondance, que le feu en fut éteint, tandis que son âme, sous forme de colombe, s'envolait au ciel[1]. Il y a tout lieu de croire que le saint Alexandre nommé au Canon de la Messe est le saint pape de ce nom; d'après ses Actes, après avoir été exposé, lui aussi, dans une fournaise, sans en avoir éprouvé aucun mal, il mourut, percé par tous les membres de coups de poinçons : *Punctis creberrimis per tota membra peremptus*[2]; d'où vient que, par interprétation de ce texte, on lui a donné des clous pour attribut fixe.

On comprend, d'après ce qui précède, que de même l'ancre, comme attribut fixe, convienne très-bien à saint Clément; le feu joint à un poignard ou à une épée, à saint Polycarpe. Dans des conditions analogues, des lions, qui alors paraîtraient nécessairement domptés, donneraient plus facilement lieu à confusion, si on les plaçait seuls à côté de saint Ignace; mais l'on peut appliquer sur sa poitrine un cœur portant le nom de Jésus. C'est traduire, dans le langage de l'art, les paroles du saint évêque d'Antioche, affirmant à Trajan qu'il portait Jésus-Christ dans son cœur[3]. En effet, « des artistes du XVIe siècle, dit le P. Cahier, l'ont « peint plusieurs fois dans l'amphithéâtre où il fut livré aux bêtes. Un « lion vient de lui ouvrir la poitrine avec sa griffe, et l'on aperçoit le « nom de Jésus écrit en caractères éclatants sur son cœur. » Les *Caractéristiques des Saints* nous font aussi connaître un tableau de l'Espagnolet, provenant de la galerie du maréchal Soult, où, sur le portrait de saint Ignace dévoré par trois lions, se détache un cœur renfermant ces caractères sacrés : IHS[4].

Il n'est pas possible de trouver pour tous les Saints des emblèmes aussi caractéristiques. Il est peu de Saints sur lesquels le P. Cahier reste muet; mais quelquefois, tel ou tel attribut plus ou moins usité ne repose que sur un jeu de mots, et ne doit pas avoir des racines bien anciennes : ainsi en est-il de saint Corneille, — mort non pas au milieu des tourments, mais en exil, — invoqué comme protecteur des bêtes à cornes et portant un cor[5].

1. Ruinart, *Acta Martyrum*, p. 33. Le *Ménologe* de Basile se contente de représenter saint Polycarpe s'avançant vers un brasier.

2. *Acta sanct.*, 3 Mai. Les Bollandistes admettent l'autorité de ces Actes.

3. Ruinart, *Act. Martyrum*, p. 12. La *Légende dorée*, brodant sur ce thème, rapporte qu'après la mort de saint Ignace, on trouva dans son cœur le nom de Jésus-Christ écrit en lettres dorées. En réalité, son corps fut dévoré en entier par les lions, à l'exception des plus gros ossements.

4. *Caractéristiques des Saints*, p. 97, 233.

5. *Ib.*, 137, 253.

Pour terminer la série des saints Martyrs énumérés au Canon de la Messe, nous avons encore à parler de saint Chrysogone et des saints Marcellin et Pierre, sur lesquels on a peu de données certaines, et dont le culte est peu répandu, quoique le premier ait donné son nom à une antique église de Rome, et les seconds à un important cimetière. Nous avons reproduit (T. II, pl. xx) les images de ces derniers, exécutées, au v[e] siècle dans la chapelle funéraire où ils avaient été ensevelis : mais l' n a vu qu'elles n'avaient aucun trait ni aucun attribut propre à les caractériser individuellement. Si l'on avait aujourd'hui à les représenter, on n'oublierait pas que saint Marcellin était prêtre, et son compagnon, de l'ordre des exorcistes. On croit qu'ils furent décapités dans un lieu solitaire, pour soustraire leurs corps à la vénération des fidèles, calcul qui d'ailleurs fut déjoué.

Saint Chrysogone est l'un des vingt-trois Martyrs représentés dans la nef de Saint-Apollinaire-le-Neuf, à Ravenne; mais dans cette procession, il n'y a entre les Saints aucune différence d'âge, de costume, d'attributs : ils s'avancent tous également portant leurs couronnes ; saint Laurent est tout semblable à saint Polycarpe, saint Clément à saint Sébastien ; leurs noms seuls servent à les désigner [1]. Dans le *Ménologe* de Basile, saint Chrysogone est décapité; il est d'un âge mûr. Nous pouvons dire qu'il est quelquefois représenté avec des vêtements impériaux, parce que Dioclétien lui aurait promis de l'élever en dignité, s'il apostasiait [2].

Combien d'autres saints Martyrs, auxquels nous regrettons de ne pouvoir consacrer au moins quelques lignes ! Nous aimerions à contempler les sept fils de sainte Félicité, ou ceux de sainte Symphorose, formant comme la couronne de leurs saintes mères; à voir réunis de saints époux, comme saint Chrysante et sainte Darie ; une mère et son tendre nourrisson, comme sainte Julitte et saint Cyr. Puis voilà saint Maurice avec toute sa légion; les quarante Martyrs de Sébaste. De la plupart de ces saints Martyrs, nous ne pourrions citer de représentation très-importante, et si ce n'est relativement à saint Maurice qui, sous ce rapport, a été assez privilégié, nos observations porteraient sur les beaux sujets de tableaux qu'ils peuvent offrir, plutôt que sur les œuvres d'art qui leur ont été consacrées. Peu de Saints, au contraire, ont été aussi souvent représentés que saint Christophe, et quelquefois par des artistes qui comptent parmi les grands maîtres. Pendant tout le moyen âge et longtemps après, il a été très en usage de le représenter de taille gigantesque à la façade des églises. Il est l'un des Saints invoqués principalement contre la peste; Molanus et Ayala lui

1. Ciampini, *Vet. Mon.*, T. II, pl. XXVI.
2. *Caractéristiques des Saints*, p. 345.

consacrent de longs articles [1]; cela même nous donne plus de facilité pour n'en traiter que brièvement.

Des auteurs protestants, dans un esprit de dérision contre le culte des Saints, ont prétendu nier jusqu'à l'existence même de saint Christophe, et ne voir en lui, comme dans toute sa légende, qu'une pure allégorie. Il faut distinguer : l'existence personnelle du saint Martyr est incontestable, et son culte repose sur des fondements certains. Quant à son nom, d'après son propre témoignage, consigné dans ses Actes, il l'aurait pris après son baptême et en raison de sa signification même : « Qui porte le Christ. » *Post baptismum*, répond-il à son juge, *Sanctum Cristoforum vocor* [2] : « Depuis mon baptême, je me nomme Christophe ». L'aurait-il dit dans ce sens que ce nom lui était devenu habituel depuis lors, ou bien seulement de la même manière que saint Ignace disait se nommer Télesphore, *qui porte Dieu*? Il importe assez peu, car, dans cette supposition même, on trouve un motif suffisant pour qu'il ait été honoré sous le nom qu'il se serait ainsi lui-même donné. De ce nom ensuite, il est à croire qu'est dérivé tout ce qui est dit dans la légende, de la taille gigantesque du Saint, de l'Enfant Jésus porté sur ses épaules, et lui faisant sentir comme tout le poids du monde entier qu'il portait lui-même, et par conséquent du passage à gué et de tout ce qui s'y rapporte [3]. De tout cela, il n'est rien dit dans les anciens Actes. De certains termes de ces Actes seulement, on serait facilement induit à penser qu'il y avait dans le physique du Saint quelque chose d'un peu agreste, qui se serait prêté aux broderies dont il a été l'objet.

Tout bien considéré, nous ne voyons pas pourquoi, à ce point de vue allégorique lui-même, on ne continuerait pas de représenter saint Christophe d'une grande taille et portant l'Enfant Jésus, conformément à la signification de son nom. Mais on évitera tout ce qui sentira le ridicule et l'exagération : aucun exemple ne saurait les autoriser. On prendra exemple bien plutôt sur les peintres mystiques, entre lesquels, à ce sujet, nous aimons à citer Jean Bellini, et le tableau dit de *Saint-Jérôme*, dans l'église Saint-Jean-Chrysostome, à Venise [4].

Sur le premier plan d'un fond de paysage, au milieu duquel saint Jérôme se livre à ses méditations, on voit, à droite et à gauche, saint Chris-

1. Molanus, *Hist. sanct. imag.*, L. III, cap. XXVII ; Ayala, *Pictor christ.*, L. VII, cap. II § 4, etc.

2. *Acta Sanctorum*, Boll., 25 juillet.

3. Dans une composition du peintre allemand du XVe siècle, connu sous le nom de *Maître de la Passion de Lyversberg*, saint Christophe portant l'Enfant Jésus est à cheval. (Waagen, *Manuel de l'histoire de la Peinture*, 3 vol. in-8°, Paris, 1863, T. I, p. 221.)

4. Publié dans l'*Ape italiana*, T. V, pl. XXV.

tophe et saint Augustin. Le premier est un grand et robuste jeune homme : rien cependant dans sa taille ne fait disparate avec celle du saint évêque, représenté de l'autre côté; l'Enfant Jésus, reposant sur ses épaules, est plein de grâce enfantine, et saint Christophe élève les yeux vers ce doux fardeau, avec une complaisance pleine de charme.

IX.

SAINT GEORGES.

Le titre de *Mégalomartyr*, « le grand martyr » par excellence, est donné à saint Georges chez les Grecs, et les empereurs de Constantinople portaient son image en tête de leurs armées. Il a été en Occident le patron de la chevalerie, pendant tout le moyen âge; Godefroi de Bouillon lui attribua le gain de la bataille d'Antioche; pendant toutes les guerres saintes, les croisés lui vouèrent un culte chevaleresque, que Richard Cœur-de-Lion transporta en Angleterre; depuis lors, les Anglais ont fait de lui leur patron, et son nom est devenu leur cri de guerre. D'autres États, l'Aragon, la Bavière, beaucoup d'importantes cités, se sont mis de même sous son patronage. Venise, sans cesser d'être par-dessus tout la cité de saint Marc, Gênes, tout en conservant la sainte Vierge pour sa principale protectrice, « décernèrent à saint Georges », dit M. Rio, « de plus grands honneurs qu'au prince des Apôtres lui-même ». Pourquoi? Par la raison même que ces deux villes éclipsèrent les autres villes italiennes par l'illustration militaire, comme le dit très-bien l'éminent promoteur de l'art chrétien, mais aussi à cause du grand rôle qu'elles ont joué dans les croisades.

Saint Georges est un idéal, un idéal militaire, un idéal venu de l'Orient, mais transformé sous l'influence et avec la couleur de l'esprit chevaleresque qui régnait en Occident. Saint Georges est un idéal : est-ce à dire qu'il n'y ait rien en lui de réel ? A Dieu ne plaise : le saint Martyr était en si grande vénération à l'époque de Constantin, c'est-à-dire à une époque très-voisine de ses glorieux combats, que le premier empereur chrétien lui consacra une des principales églises de Constantinople, et beaucoup d'autres monuments furent élevés en son honneur, en divers lieux, dans les siècles suivants. Ses anciens Actes, sans être de ceux dont l'au-

thenticité est affirmée par les meilleurs critiques, ont une teinte très-sérieuse et un grand air de vraisemblance, dans leurs principales circonstances [1]. Qu'il ait été un jeune et noble officier des armées romaines, qu'il ait confessé sa foi à Nicomédie, en présence de Dioclétien lui-même, c'est ce dont on ne peut guère douter. Pourquoi même n'aurait-il pas été ce généreux chrétien d'un rang élevé -- *Quidam minime obscurus*, dit Eusèbe, — qui déchira les édits de l'Empereur, affichés pour inaugurer la dernière et la plus cruelle des persécutions, et qui se fit remarquer par sa joie sereine, conservée jusqu'au dernier soupir, au milieu des tourments? *Lætitiam et tranquillitatem animi usque ad ultimum spiritum conservavit*, dit le même historien, de ce vaillant athlète. Revenant aux Actes mêmes du saint Martyr, nous voyons des circonstances analogues à celles que l'on rencontre dans la plupart des Actes les plus dignes de foi : un calme et une intrépidité dans la lutte, impossibles, à ce degré, sans une assistance surnaturelle. Que l'impératrice, femme de l'empereur, se soit alors convertie, et que cette impératrice se soit nommée Alexandra, on peut y trouver matière à objection ; mais en cela même il n'est pas impossible qu'il y ait un fond de vérité. S'il y a de fortes raisons pour croire que Dioclétien n'eut qu'une femme, et qu'elle se nommait Prisca, il y en a aussi en faveur du christianisme de cette princesse, soit qu'on puisse la confondre avec sainte Serena ou qu'elle en soit distincte: et quant aux noms, comme elle devait en avoir plusieurs, selon l'usage commun aux grands personnages de son temps, il serait très-possible qu'elle se nommât Serena Alexandra Prisca, ou seulement Alexandra Prisca [2].

Quoi qu'il en soit, l'intervention de cette princesse dans les Actes de saint Georges, a été probablement pour une grande part dans la conception du rôle fabuleux attribué à la princesse Cléodolinde, fille du roi de Silena, dans la légende romanesque du moyen âge ; comme ce qui est dit, dans ces mêmes Actes, des idoles renversées à la voix du Martyr avant qu'il ne fût décapité, a dû incliner à le faire représenter comme vainqueur du démon et de l'idolâtrie : d'où est venu le dragon contre lequel on le fait combattre. Ce genre d'allégorie avait été en usage dès le temps de Constantin ; ce prince, en effet, au rapport d'Eusèbe, avait fait peindre un tableau placé sous le vestibule de son palais, à Constantinople, où il s'était fait représenter avec la croix sur la tête, transperçant un dragon et le précipitant dans la mer, pour exprimer sa victoire sur cet ennemi du genre humain, qui, par le moyen des tyrans, ses prédécesseurs,

1. *Acta Sanctorum*, Boll., 23 avril, T. III.
2. J. de Witte, *Du Christianisme de quelques impératrices romaines ; Mélanges d'Archéologie*, T. III, p. 193.

avait opprimé l'Église de Dieu [1]. Aussi Papebroke n'hésite pas à dire que, pour saint Georges, et aussi pour saint Théodore, l'idée de leurs combats contre le dragon est venue des images où l'on exprimait, par ce moyen, leurs victoires contre le démon : *Pugna cum dracone SS. Georgio et Theodoro afflicta occasione imaginum exprimentium victoriam eorum de diabolo* [2]. Mais que des représentations de ce genre, appliquées à Constantin et à d'autres, et rencontrées par les croisés, aient été jusqu'à leur faire concevoir l'idée d'un personnage imaginaire qui serait saint Georges, il a fallu, pour le prétendre, une ignorance ou une mauvaise foi bien supérieures à tout ce qu'il pouvait y avoir de crédulité au XIIe siècle. C'est, en effet, alors seulement que l'on voit apparaître pour la première fois la légende recueillie par Jacques de Varazze : ce terrible dragon, auquel chaque année les habitants de la contrée doivent livrer, comme une sorte de tribut, d'abord la fleur de leurs troupeaux, puis un certain nombre de leurs enfants tirés au sort. Le sort est tombé sur la fille du roi : Georges, le jeune chevalier chrétien, arrive; il est vainqueur du dragon, délivre la princesse, la convertit, convertit son père, et baptise vingt mille païens en un jour. Cette légende, conçue un peu à la manière des contes arabes, est bien née en Syrie; les croisés ne l'ont pas imaginée, mais elle leur a souri; et c'est alors que saint Georges est devenu l'idéal du chevalier chrétien. Monté sur son destrier, couvert de son armure, la lance au poing, mais surtout assisté d'en haut, il n'est pas d'ennemi, il n'est pas de monstre qu'il n'affronte, qu'il ne puisse terrasser; toujours désintéressé, il n'est pas d'opprimé qu'il ne soit prêt à défendre, à venger, les plus faibles de préférence. Si cet opprimé est une femme, surtout si elle est noble, jeune, belle, naturellement elle deviendrait, pour lui, l'objet d'un amour tout humain. Mais il est vainqueur de cet amour même, et, dans son cœur épuré, il n'aime plus de la belle, de sa dame, que son âme pour la sauver.

Au sein du christianisme, il est né aussi une mythologie : mythologie portant sur des accessoires, bien distincte de l'indubitable fixité de ses dogmes; et cette mythologie, a dit Joseph de Maistre, est toujours noble, chaste et pure. Elle se distingue encore de la mythologie païenne, fait observer Mme Jameson [3], en cela que, à la différence de celle-ci qui déifie les aspects et les harmonies de la nature, elle s'attache aux meilleures

1. *Infra vero hostem illum et inimicum generis humani, qui impiorum tyrannorum opera Ecclesiam Dei oppugnaverat, sub draconis forma in præceps ruentem.... Ideirco Imperator draconem telis per medium ventrem confixum, et in profundos maris gurgites projectum.* (Euseb., *De Vita Constantini*, L. III, cap. III.)

2. *Acta Sanct.*, Avril, T. III, p. 404.

3. *Sacred and legendary Art*, T. II, p. 397.

aspirations de l'humanité, pour leur créer des types vivants, et les élever par la sainteté jusqu'à Dieu. Dans le saint Georges de la légende, qui a fini par prévaloir dans l'art, le martyre disparaît, et c'est dans ce sens que son type est tout idéal. Doit-on pour cela rejeter ce type, et le ramener à sa réalité primitive? Nous sommes trop pénétré du sentiment avec lequel M. Rio en a relevé la poésie[1], pour en laisser perdre la saveur. Nous avons dit en quoi il était vrai par ce qu'il exprime, et à ce point de vue il peut se soutenir.

Quoique la légende chevaleresque de saint Georges soit originaire de l'Orient, nous ne connaissons aucun monument de l'art grec où il y soit fait allusion, autrement que par le costume et l'attitude militaire, commune au *grand Martyr*, avec les autres saints guerriers spécialement honorés en Orient, saint Demetrius, les deux saints Théodore, etc. Il est ainsi représenté dans le *Calendrier moscovite* de Papebroke, œuvre relativement moderne, au 23 avril, où il porte une épée, comme au 26 novembre, où il porte une croix triomphale. Sur le triptyque également moscovite, publié par Papebroke et reproduit par Passeri[2], on voit saint Georges, au-dessous de la sainte Vierge, suivi de saint Demetrius; l'un et l'autre ont une petite croix à la main, et portent le costume militaire, mais sans armes. Dans les deux beaux triptyques en ivoire du musée du Vatican et de la bibliothèque de la Minerve[3], saint Georges est un des quatre saints guerriers qui forment la garde du souverain Roi : sur le premier, avec les deux saints Théodore et saint Eustache. Sur le second, on lit également, avec son nom, celui des deux saints Théodore; le quatrième nom est en partie effacé, et ce n'est pas celui de saint Eustache, qui a trouvé place dans une rangée inférieure; ici les quatre Saints portent une petite croix, insigne de leur martyre; là ils portent la lance, insigne de leur profession. Saint Georges et saint Demetrius, rapprochés sur le diptyque d'un caractère plus ancien publié par Paciaudi[4], portent, le premier une lance, le second une épée, tous les deux un bouclier. Il est à remarquer que, sur tous les monuments, saint Georges est toujours jeune et imberbe, à l'exception de la figure représentée dans le *Calendrier moscovite*, au 26 novembre, où on lui attribue une barbe naissante[5]. Au con-

1. Rio, *De l'Art Chrétien*, 2e édition, Introduction, T. I, p. LXXXI.
2. *Préambules* de Mai, p. LXI ; *Mon. sacr. ebur.* à la suite des *Thes. Vet. dypt.*, pl. I.
3. Gori, *Thes. Vet. dypt.*, T. III, pl. XIV, XVI.
4. *De Cultu S. Johannis Bapt.*, p. 389.
5. Cette circonstance pourrait faire croire que les Grecs honoraient deux saint Georges, si on la rapproche de l'interprétation donnée par Gori aux lettres qui restent du nom appliqué au saint personnage, que nous n'avons pu désigner sur le triptyque de la Minerve, mais que le savant Florentin a cru lui-même être un saint Georges. Mais Papebroke fait observer

traire, les compagnons qui lui sont associés portent presque toujours les signes d'un âge plus avancé. La même observation s'applique aux prescriptions du *Guide de la Peinture*, où saint Georges est nommé en tête du groupe des saints Martyrs, saint Étienne étant en tête d'un autre groupe, dit des saints Diacres [1].

Toutes les images des saints guerriers dont nous venons de parler, sont debout, immobiles : cela tient à la nature des monuments et des représentations; mais nous ne doutons pas que, en d'autres conditions où l'artiste avait plus d'espace et qui comportaient plus d'action, saint Georges n'ait été, chez les Grecs, représenté à cheval, comme le sont les deux saints Théodore, dans une peinture du musée du Vatican publiée par d'Agincourt [2].

Chez nous, au XIII[e] siècle, nous trouvons la statue de saint Georges, avec celle de saint Théodore, sur les parois de la porte de gauche, à la façade méridionale de la cathédrale de Chartres; ces deux statues sont deux chefs-d'œuvre de la statuaire à cette époque, dit M. l'abbé Bulteau; et à la marge de la *description* qui nous servait de guide, nous ne trouvons écrit, relativement à celle de saint Georges, que ce mot : « belle ! » Ayant d'ailleurs vérifié l'exactitude de cette description, nous ne croyons pouvoir mieux faire que d'en reproduire les termes, autant que nous le pouvons en abrégeant. Les statues de saint Théodore et de saint Georges sont associées à six autres, toutes de Martyrs, et de taille colossale. Les deux saints guerriers sont vêtus de la cotte de maille et du surcot ; à leur baudrier pend un large cimeterre ; de la main droite, ils tiennent une lance ; de la gauche, ils sont appuyés sur leurs boucliers; celui de saint Théodore porte une croix fleurdelisée, cantonnée de quatre fleurs de lis; celui de saint Georges, une rose. Sur les socles des huit statues, sont représentés généralement leurs ennemis vaincus. Saint Théodore est en présence d'une idole qu'il feint de vouloir adorer, et qu'il va renverser; au-dessous de saint Etienne est un des Juifs qui l'ont lapidé ; au-dessous de saint Laurent, Dèce est étranglé par un démon; au-dessous de saint Vincent

que la fête du 26 novembre se rapporte à la dédicace d'une église élevée en l'honneur du Martyr honoré le 23 avril.

1. *Guide de la Peinture*, p. 321.

2. D'Agincourt, *Peinture*, pl. XC. Dans cette peinture, il y a interversion des noms ; le saint Théodore qui, portant l'étendard, s'élève au-dessus de l'autre et lui passe son bras sur l'épaule avec affection, est indubitablement le général, l'autre le soldat. Ces deux Saints ont été souvent confondus, notamment dans les sculptures de la cathédrale de Chartres, dont nous parlons. Quand on dit *saint Théodore*, sans autre désignation, il semble que l'on doit l'entendre du plus élevé en dignité ; mais le second n'était pas moins en vénération, et l'on peut dire qu'on n'en fait souvent qu'un même personnage.

sont un aigle et un ours, qui n'ont pu dévorer son corps. La victoire de saint Georges s'exprime par son supplice même : on le voit torturé sur une roue[1].

Cette représentation nous montre qu'alors la légende du dragon n'avait pas si absolument prévalu que dans la suite, comme trait caractéristique de saint Georges. Cependant, dans une verrière de la même cathédrale, où saint Georges, comme dans sa statue, apparaît en pied, vêtu du costume de chevalier du XIIIe siècle, où, de même, on le voit au-dessous, torturé sur une roue, dans la rose supérieure il est monté à cheval et terrasse un long serpent[2].

Dans une verrière de la cathédrale de Clermont, qui devait être un peu postérieure, l'histoire de saint Georges s'étalait dans quatre baies, divisées chacune en dix panneaux. Ceux dont M. Emile Thibaud nous fait connaître la composition, se rapportent aux circonstances du martyre et de la mort du Saint. Dans l'un d'eux, un bourreau met aux pieds du Martyr une chaussure de fer rougi au feu, qu'un Ange rafraîchit aussitôt. Puis le Saint est décapité : sa tête est emportée d'une part par deux personnages ; son corps, sans tête, est enseveli, de l'autre, par deux Anges, et son âme est portée au ciel par deux autres Anges. Dans la rose supérieure qui couronne toute la verrière, il est à cheval, couvert de l'armure des chevaliers du temps, portant cotte d'armes, bannière, écu, avec la croix pour blason ; il ne combat plus, il triomphe : c'est la parade après la joute. Près de lui, point d'ennemi, point de dragon ; mais tout autour, dans six médaillons, des princes, des princesses, des évêques, des dames : ce sont les juges du camp, qui proclament sa victoire[3].

Le combat contre le dragon s'observe sur un sceau de la collégiale de Saint-Georges de Vendôme, qui nous paraît devoir être du XIVe siècle. Le noble combattant est armé de même de toutes pièces, avec la croix pour armure. Lancé de tout le galop de son cheval, il enfonce sa lance dans la gueule du monstre. La princesse est là ; déjà sa ceinture est passée au cou du dragon ; elle va pouvoir l'emmener comme un chien soumis, avant qu'il ne reçoive le coup de mort[4].

Voilà saint Georges en pleine possession de son rôle chevaleresque. La multiplicité même des monuments qui, depui slors, lui ont été consacrés, nous oblige de nous en tenir à un très-petit nombre d'entre eux : on se

1. Bulteau, *Description de la Cath. de Chartres*, p. 109, 150.
2. *Ib.*, p. 200.
3. Emile Thibaud, *Considérations sur les vitraux*, p. 61, pl. II.
4. *Notes relatives à l'Iconologie de la sainte Vierge, saint Georges*, etc. Vol. in-8° sans nom d'auteur, Vendôme, p. 10. — Nous citerons encore une composition du *Maître de la Passion Lyversberg*, où le dragon combattu par saint Georges vole dans l'air. (Waagen, *Manuel de l'Histoire de la Peinture*, T. I, p. 231.)

rappelle la statue de Donatello, sur les murs de l'église d'*Or San Michele*, à Florence : œuvre qui fait époque dans l'histoire de la sculpture, et qui est peut-être le chef-d'œuvre de son auteur. Elle représente saint Georges absolument comme un idéal chevaleresque, avec ce caractère de rigidité propre à l'artiste, et on n'y sent pas assez le souffle d'en haut. C'est encore un idéal tout chevaleresque qui est poursuivi sous des couleurs plus riantes, dans les fresques de Victor Carpaccio dont est ornée la petite église de Saint-Georges-des-Esclavons, à Venise : M. Rio cite, avec complaisance, toute la légende du Saint, rendue ici d'une manière naïve et pleine de charme [1]. La même observation s'applique à une peinture de la villa Albani, où le Pérugin a mis en regard saint Michel et saint Georges, le patron de la France et le patron de l'Angleterre, l'un et l'autre armés de toutes pièces, l'Archange d'une armure idéale, le Martyr d'une armure de chevalier, et tous-deux pieusement posés sur l'un de leurs genoux [2]. Ils ont été également mis en regard par Raphaël, dans les deux petits tableaux du Louvre, exécutés très-probablement en 1504, pour Guidobaldo de Montefeltro, duc d'Urbin : chacun des deux valeureux champions combat victorieusement son infernal adversaire. Nous croyons, en effet, nous être mis en droit d'appliquer ce terme aux deux dragons, à celui de saint Georges comme à celui de saint Michel. Un autre tableau de Raphaël, représentant le combat de saint Georges, et datant d'une époque où le grand peintre était un peu plus avancé dans sa seconde manière, est à Saint-Pétersbourg ; les données, d'ailleurs, sont les mêmes ; le ton est d'une égale fraîcheur dans les deux tableaux. Cette fraîcheur est dans le paysage qui en fait le fond, elle est dans le caractère et l'aspect du jeune guerrier : tel est son ascendant, qu'on ne saurait craindre l'issue de la lutte. Aussi la princesse, en le voyant si valeureux, aurait dû prendre confiance : nous n'aimons pas qu'elle s'enfuie ; il faudrait qu'elle priât, comme on l'observe dans d'autres tableaux. Ni l'une ni l'autre de ces situations n'est peut-être d'accord avec la légende ; mais y-t-il bien à s'inquiéter de la légende? pourquoi ne pas se poser franchement sur le terrain de l'allégorie, qui est ici le vrai terrain ? L'idolâtrie et le démon sont vaincus par le martyre, et l'humanité est affranchie de leur sujétion. Il faut qu'on sente, dans le héros, que toute sa force lui vient de Dieu ; dans la victime délivrée, que, touchée à l'instant de la grâce, elle se donne elle-même à Dieu tout entière ; l'humanité n'est pas convertie en totalité, mais c'est toute la portion de l'humanité devenue chrétienne qui est ainsi représentée plutôt qu'une province en particulier, comme serait

1. *Art Chrétien*, 2e édit., T. I, Introduction, p. LXXXII.
2. Mme Jameson, *Legendary art*, T. II, p. 395.

en ce cas la Cappadoce. Le sujet n'a pas été traité, que nous sachions, directement par son plus grand côté : il eût mérité de l'être par Raphaël, dans toute la puissance de son génie.

X.

DES DERNIERS MARTYRS.

Quand Constantin, vainqueur par la vertu de la croix, est monté sur le trône des Césars, l'ère des Martyrs est à son terme. L'Église, toujours militante dans ce monde, ne cessera d'appeler ses enfants à de nouveaux combats; mais le terrain de la lutte ne sera plus le même : attaquée dans sa doctrine, elle aura pour héros ses Pères et ses docteurs ; menacée, par le fait de ses succès mêmes, des dangers d'une vie trop commode et trop sensuelle, elle peuplera les déserts de pieux cénobites. Pour compter parmi les Saints, il ne faudra que plus héroïquement combattre contre soi-même, à défaut d'autres ennemis. Mais enfin, ce ne sera plus que par exception que l'on pourra cueillir la palme même du martyre. Julien, pendant sa courte tentative de recrudescence païenne, fit encore des Martyrs ; mais il reconnut lui-même sa défaite définitive : le Galiléen avait vaincu, et, pendant de longs siècles, nul n'aurait cru pouvoir efficacement le combattre, si, en apparence du moins, il n'avait revêtu ses livrées. Nous parlons du monde grec et romain ; par delà, on ne connaissait que des barbares ; ces barbares, incessamment eux-mêmes évangélisés et convertis, pouvaient bien, avant que la grâce ne les eût touchés, ou au moment d'un retour brutal vers d'anciennes passions, donner le coup de mort au ministre de Dieu, qui, pour sauver leurs âmes, ne craignait pas de contrarier leurs penchants ; mais ce n'étaient là que des accidents, des violences passagères. Il n'est plus ordinairement de raffinement dans le supplice, plus de système dans la persécution. Et le martyre alors est comme le couronnement d'une vie qui brille d'un autre éclat, plus que le trait capable à lui seul de caractériser le Saint qui en a mérité la palme.

Ce genre de gloire, on pouvait l'obtenir au sein même des nations devenues les plus complétement chrétiennes, car l'élément barbare qui, dans ce qu'il avait de neuf et de généreux, transformé par le christianisme, avait servi à régénérer le monde — cet élément avait aussi dans ses

mauvais côtés, de singuliers réveils, contre lesquels, pendant tout le moyen âge, aux époques mêmes de son plus bel épanouissement, il ne fallut pas cesser de lutter.

Trois grands Martyrs nous diront sous quelles couleurs peuvent se présenter les Saints auxquels alors il a pu être donné d'obtenir ce titre : saint Thomas Becket, au XIIe siècle ; saint Pierre Martyr, au XIIIe ; saint Jean Népomucène, au XIVe : le grand évêque, défenseur des droits et des immunités de l'Église ; le grand prédicateur, arrachant les âmes des liens de ces sectes impures, qui, un instant, avaient menacé d'étouffer la chrétienté sous les replis de leurs réseaux secrets ; le fidèle observateur du secret de la confession. La mort du premier, massacré par quatre chevaliers trop prompts à partager l'emportement de leur maître, provoqua le repentir et la pénitence publique du principal coupable, et nous avons parlé de ces vitraux de la cathédrale de Cantorbéry, où, après avoir vu le saint évêque succomber sous les coups de Guillaume Tracy, Renaud Fitzurse, Hugues Morville et Richard Brito, tous les quatre désignés par les blasons brochés sur leurs cottes d'armes, on voit Henri Plantagenet, agenouillé et tout nu, portant cependant la couronne, pour marquer qu'il ne cesse d'être roi, et subissant la flagellation à laquelle il s'est assujetti, pour satisfaire, on peut le dire, la chrétienté tout entière, révoltée contre l'attentat dont il s'est rendu responsable. Ainsi on apprenait que toute la force n'est pas dans la pointe d'une épée et la trempe d'une armure, et qu'il est pour le chevalier une plus noble fidélité que l'obéissance aveugle aux impétueux désirs d'une volonté sans règle.

Saint Pierre fut assassiné par un bandit, et le Titien, dans un de ses plus célèbres tableaux — œuvre vraiment magistrale sous le rapport de la touche — n'a pas vu autre chose, en effet, dans le martyre de ce fidèle disciple de saint Dominique, qu'une scène de brigandage au traversé d'une forêt. Le paysage où ces grands arbres ressortent d'une manière si vive et si incisive, comme témoins du forfait, la fureur du meurtrier s'acharnant sur sa victime, l'effroi du compagnon du Saint qui s'enfuit : tout le côté moral du tableau est là. Rien pour montrer que le Martyr accepte son sacrifice, pour montrer qu'il prie, pour faire pressentir la conversion de son assassin ; il eût pourtant été beau de le voir se relever sur les genoux, quand déjà il avait été frappé de deux coups de hache, et une dernière fois réciter le *Credo*.

Victime d'un assassinat, mais assassiné en haine de son ministère évangélique, et de la parole divine qu'il annonçait, saint Pierre n'en fut pas moins martyr, et on aime à le rencontrer avec des insignes qui rappelle sa mort héroïque, dans les compositions du Beato Angelico, parmi les Saints dont se sert le pieux artiste pour rendre vivante l'expression de sa douce piété. On y

reconnaît le saint Martyr à la plaie saignante dont est marquée sa tête; quelquefois, le glaive qui l'a frappé y demeure encore enfoncé; on lui voit aussi quelquefois la palme à la main; toujours son visage est serein, et sa contemplation pleine de charme. Au-dessus d'une des portes qui s'ouvrent dans le cloître de Saint-Marc, le peintre angélique, envieux sans doute de son martyre, lorsqu'il le mettait si souvent en scène, lui a confié la mission de recommander le silence à ses frères; et cette figure vivante de vérité, qui porte un doigt sur sa bouche, est, parmi toutes les œuvres du Beato, dont abonde cette demeure, une de celles, qui laisse un plus pénétrant souvenir.

Il sied bien de parler de silence, quand nous revenons au Martyr du secret de la confession; mettre aussi à saint Jean Népomucène, un doigt sur la bouche, une palme à la main, le revêtir d'un costume simplement ecclésiastique, en voilà assez pour le caractériser. Si on voulait le désigner par la mise en scène d'une action, on pourrait le représenter subissant la torture du feu, ou bien lorsque, les pieds et les mains liés, il est précipité dans la Moldaw. Cette mort d'ailleurs, quoique commandée par un roi, fut elle-même un assassinat. Venceslas n'essaya même pas de dissimuler son crime sous la couleur d'une condamnation légale; son pouvoir ne servit qu'à lui faciliter les moyens de l'exécuter furtivement. Il ne put pourtant, même humainement, en avoir l'impunité, car le corps du Martyr, surnageant, parut rayonnant d'une clarté céleste, et quelques années après, Venceslas, dépossédé de son trône, mourait misérablement. Le crime avait paru, ce qu'il était, si flagrant, si odieux, que nul autre à sa suite n'eût tenté de l'imiter. Le nouveau Martyr avait si bien vaincu, qu'au milieu des troubles qui allaient agiter l'Église, on ne peut nier que le secret de la confession n'ait été, de la part de ses ennemis mêmes, l'objet d'un mystérieux respect.

Le protestantisme arrive, et il va faire à son tour des légions de Martyrs. D'un autre côté, à la suite de saint François-Xavier, pour compenser les pertes que l'Église va faire en Europe, des légions de missionnaires vont lui chercher des enfants aux extrémités du monde, chez des peuples longtemps inconnus, et là, en face encore une fois du paganisme, devenu comme une loi de l'Etat, il faudra au prix de son sang conquérir les âmes.

A ces deux sources de Saints a puisé notre grand et vénérable pontife, pour embellir la couronne de l'Église, quand Pie IX, à diverses reprises, est venu la réjouir et la consoler par un si grand nombre de canonisation et de béatifications solennelles, que ce sera une des illustrations de ce règne si glorieux et si agité.

Le XVIe siècle, lui aussi, a eu ses quarante Martyrs, avec le Bienheureux Ignace de Azevedo, et nous les avons vu couronner. Par un trait de con-



GRAVÉ PAR G. PAZZI D'APRÈS LA PHOTOGRAPHIE

MARTYRS DE GORCUM

(Séverin)

formité remarquable avec les Martyrs de Sébaste, il y eut dans leur nombre aussi, nombre que nous ne pouvons nous défendre d'appeler un nombre sacré [1], une défection, aussitôt comblée par un coup de la grâce sur l'un des spectateurs de leur supplice. Sur le vaisseau qui en fut le théâtre, se détachant sur un fond de mer, quel beau tableau on pourrait en faire! On le verra, espérons-le, le jour où les bienheureux Martyrs seront canonisés. En attendant, comme œuvre contemporaine représentant une scène de martyre, il nous a été donné de contempler, dans les galeries du Vatican, le tableau si plein d'âme de Sereni, que nous publions (pl. XVI), et qui représente le dernier supplice des Martyrs de Gorcum. Après notre sainte Germaine, qui, lors de ces grandes et belles fêtes du centenaire de saint Pierre et des vingt-cinq canonisations, avait eu par-dessus tout le privilége d'inspirer les artistes, ces dix-neuf victimes des fureurs protestantes étaient faites — nous dirons mieux que pour exciter leur verve — pour provoquer de leur part l'expression des plus généreux sentiments et des situations les plus pathétiques. Une ancienne estampe représente les Martyrs marchant en procession vers le gibet où ils vont être suspendus. Ils avaient auparavant passé par les tortures, et, pour n'avoir rien à envier aux anciens Martyrs, avaient été mis à même de racheter leur vie par l'apostasie; puis, prenant au sérieux le jeu dérisoire imaginé par leurs bourreaux, ils s'étaient mis en marche vers le lieu de leur exécution, bannière en tête, en chantant des hymnes et des psaumes. Sereni a choisi le moment où, plusieurs d'entre eux étant déjà suspendus à la potence, saint Nicolas Pik, le supérieur des Franciscains, va subir le même supplice. D'autres, agenouillés avec un pieux recueillement, attendent que vienne leur tour: d'un autre côté arrive saint Jean de Cologne, le Dominicain, opposant la plus douce sérénité aux mauvais traitements dont il est l'objet; mais ce ne sont là que des accessoires et comme des encadrements du tableau, et toute l'attention se concentre sur l'héroïque Gardien du couvent de Gorcum. On lui avait offert les moyens de s'enfuir; mais il n'avait pas voulu se séparer de ses enfants et de ses frères, et maintenant le voilà qui, les yeux levés au ciel, accomplit son sacrifice. Le peintre l'a bien compris : c'est là le sacrifice, le sacrifice de soi-même; le supplice y mettra le sceau; mais, dès à présent, dans l'âme du Martyr, il est vraiment accompli.

Les Martyrs du Japon, ceux de la Chine, du Tonquin, mériteraient aussi d'être représentés, comme l'ont été ceux de la primitive Église. Plus

1. *Consecratus est hic numerus*, dit Rader (*Bavaria pia*, T. II, p. 2), *multorum sanguine pro afferenda Christi religione fuso. Roma primum sub Gallieno quadraginta milites occubuerunt, præterea Laureani* (Lorch, en Autriche), etc. Dans le *Ménologe* de Basile, au 10 Avril, est portée la fête des Quarante Martyrs en Afrique.

près de nous encore, d'autres Martyrs sont venus tomber sous nos yeux, et nous voyons les couronnes abonder sur leurs tombeaux. Leur vie montre que Dieu les avait préparés de loin, afin qu'ils fussent des victimes expiatrices pour tous les excès dont se souille notre civilisation : bientôt elle serait décrépite, si elle ne se régénérait dans ce sang généreux. Tel semble être, en effet, le caractère du martyre de notre temps : dans les premiers siècles de l'Eglise, sous le règne de Dèce et de Dioclétien, il était une semence; sous le règne de la *Terreur* et sous celui de la *Commune*, il devient un remède, et tant qu'il se trouvera des hommes capables d'offrir leur sang pour le salut même de ceux qui l'auront répandu, nous pourrons dire que nous ne sommes pas perdus.

ETUDE IX.

DES PÈRES DE L'ÉGLISE.

I.

LES QUATRE PÈRES DE L'ÉGLISE D'OCCIDENT.

Les Litanies des Saints, que nous prenons principalement pour guide, nous amènent, après les saints Martyrs, aux saints Pontifes et Docteurs, placés en tête des Confesseurs, et saint Sylvestre ouvre la série. Après l'avoir mentionné à son rang, le besoin d'une division spéciale pour les saints Docteurs, pour les Pères de l'Église, pontifes eux-mêmes, la plupart, nous détermine à le reporter en tête d'une autre étude, qui sera réservée pour les Pontifes, considérés spécialement comme tels, et non plus en raison de leurs écrits. Si nous commencions par eux, nous rejetterions trop loin saint Grégoire, saint Ambroise, saint Augustin, dont nous ne pouvons séparer saint Jérôme. A ces quatre Pères par excellence de l'Église d'Occident, nous devrons associer les quatre Pères de l'Église d'Orient : saint Athanase, saint Basile, saint Grégoire de Nazianze et saint Jean Chrysostôme, tous pontifes, tous de l'antiquité chrétienne ; tandis qu'en suivant une série de saints Papes et de saints Évêques, nous serions ramenés jusqu'aux temps modernes. Nous allons d'abord nous attacher aux Pères de l'Église, en tant qu'ils sont considérés comme tels, c'est-à-dire principalement eu égard à leurs écrits ; nous nous occuperons seulement dans l'étude suivante, des insignes pontificaux en général, bien que, relativement aux Pères eux-mêmes qui vont fixer d'abord notre attention, nous devions quelquefois en parler comme moyens utiles ou nécessaires pour les caractériser en particulier.

Il n'est aucun attribut qui appartienne mieux aux saints Docteurs que

le livre; mais le livre par lui-même ne peut pas servir à les faire distinguer, puisqu'il leur est commun avec beaucoup d'autres catégories de Saints: un trait vraiment caractéristique pour eux, c'est tout ce qui peut servir à montrer que le livre est écrit de leur propre main, la plume ou le stylet par conséquent, soit qu'ils s'en servent actuellement, soit qu'ils les tiennent seulement à la main. On donne quelquefois aussi ces attributs aux saints Évangélistes; mais il n'est rien de plus facile que d'éviter la confusion : quand bien même les saints Évangélistes ne seraient pas accompagnés de leurs animaux symboliques, la différence des costumes suffirait. Il est dans l'ordre, d'ailleurs, qu'une plus vive inspiration se fasse sentir dans les écrivains sacrés, dont les Pères n'ont fait que distiller le suc.

Il paraîtrait que le choix de quatre des Pères de l'Église, adoptés pour recevoir ce titre par excellence, a été fait, dans le principe, au point de vue de l'art, et par des raisons de symétrie: le P. Cahier fait observer en effet, que des hommes comme saint Léon le Grand, saint Hilaire de Poitiers, saint Pierre Chrysologue, saint Isidore de Séville, etc., chez les Latins, saint Cyrille d'Alexandrie, saint Grégoire de Nysse, chez les Grecs, auraient bien aussi quelque droit de passer en première ligne[1]. Quoi qu'il en soit, l'honneur dont nous parlons, accordé à saint Grégoire, saint Ambroise, saint Augustin et saint Jérôme, non-seulement est passé d'une manière à peu près invariable, dans l'iconographie de l'Église occidentale, mais on peut dire qu'il est consacré même dans la liturgie, puisque, préférablement aux Saints qui pourraient concourir avec eux, pour recevoir le même titre de Pères par excellence, ils sont seuls invoqués comme tels, dans les Litanies. Dans l'Église grecque, le nombre quatre ne paraît pas avoir été adopté d'une manière aussi absolue. On réunit plus facilement les Pères de l'Eglise au nombre de trois : saint Basile, saint Grégoire de Nazianze et saint Jean Chrysostome. Une fête spéciale leur est consacrée à tous les trois, le 30 janvier, indépendamment de leur fête particulière à chacun. Dans le *Calendrier moscovite*, à pareil jour, en voyant quatre évêques représentés, on pourrait croire que saint Athanase leur est adjoint; mais, en réalité, le quatrième est saint Hippolyte, évêque de Porto, dont la fête se rencontre le même jour, et qui n'est pas honoré comme faisant groupe avec les trois autres[2]. Dans

1. Cahier, *Caractéristiques des Saints*, p. 314.

2. *Guide de la Peinture*, p. 316. D'Agincourt a publié (*Peinture*, pl. XLVI, 3) une miniature du IXe ou Xe siècle, tirée d'un manuscrit d'Isaïe, où le Prophète est accompagné de quatre Pères de l'Eglise. mais aucun de ces Pères n'est désigné en particulier; on a voulu probablement représenter les principaux commentateurs du Prophète. Dans une autre miniature du XIe ou XIIe siècle, publiée par le même auteur (pl. LVIII, 1) un grand nombre de Pères de

le *Guide de la Peinture*, aucune division spéciale n'est établie pour les saints Docteurs; mais on met en tête des saints Évêques, saint Basile, saint Jean Chrysostome, saint Grégoire le *Theologos* (de Nazianze), et saint Athanase; saint Cyrille d'Alexandrie, qui vient en cinquième lieu, leur est souvent associé, quand on les considère spécialement comme docteurs, et, par cette association même, il dérange le nombre quatre. On en voit un exemple dans une peinture du musée du Vatican, publiée par Mme Jameson. Le même auteur signale cependant la coupole du baptistère de Saint-Marc de Venise, où les quatre Pères de l'Eglise grecque sont représentés dans les pendentifs de la voûte. Elle ajoute qu'ils sont désignés par leurs noms, mais il serait utile d'en faire la vérification, car elle dit aussi que la même représentation exactement se trouve dans la cathédrale de Monreale[1]. Or, nous sommes porté à croire qu'il s'agit des quatre Pères représentés à droite et à gauche d'une figure colossale de saint Paul, le docteur des nations, et qui sont: saint Jean Chrysostome, saint Grégoire de Nazianze, saint Ambroise et saint Augustin[2]. A Venise comme en Sicile, au XIIIe siècle, on est sur les limites où les Grecs et les Latins, non-seulement se touchent, mais en beaucoup de points se pénètrent et se confondent. Ayant lu un ou deux noms des Pères grecs, et les Pères latins étant représentés identiquement de la même manière, il est facile, si l'on n'est pas sur ses gardes, quand on aurait si immensément à voir dans un même lieu, de se laisser aller à conclure que toute la représentation est suivie conformément aux idées qu'on s'était faites des associations de ce genre. L'idée commune chez nous, c'est que les quatre Pères grecs sont associés, en Orient, aussi habituellement que le sont, en Occident, les quatre Pères latins. Pour nous en particulier, ce n'est qu'au moment où nous sommes amené, par l'enchaînement de nos études, à porter notre attention spécialement sur cette question, que nous nous apercevons des différences; si bien que l'association des quatre Pères représentés à Venise, étant bien constatée comme étant celle de saint Basile, saint Jean Chrysostome, saint Grégoire de Nazianze et saint Athanase, nous inclinerions encore à penser qu'elle a été faite de cette manière, sous l'influence d'un esprit plutôt propre aux Latins qu'aux Grecs, quant à la manière d'établir des divisions entre les Saints et de les grouper.

D'un autre côté, nous ne pouvons cependant — peut-être par l'insuffisance de nos recherches, — citer aucun monument de l'art, d'une égale

l'Eglise sont réunis comme tels avec leurs noms ; mais on ne remarque nullement que les quatre noms consacrés soient placés en tête.

1. *Sacred and Legendary art*, T. I, p. 324.

2. Serra di Falco, *Duomo di Monreale*, p. 15, 69.

ancienneté, où les quatre Pères de l'Église latine soient associés d'une manière aussi exclusive et aussi précise. Les exemples dont nous allons parler sont tous du XIVe siècle, du XVe ou des premières années du XVIe. Les quatre Pères de l'Eglise ont été représentés par Orcagna, au-dessus du tableau d'autel, dans la Chapelle Strozzi à *Santa Maria Novella* de Florence. On se rappelle qu'à Saint-Clément de Rome, dans la chapelle ornée des peintures de Masaccio, ils occupent les quatre sections de la voûte, associés aux quatre Évangélistes, saint Grégoire à saint Luc, saint Ambroise à saint Matthieu, saint Augustin à saint Jean, saint Jérôme à saint Marc. La détermination de chacune de ces associations paraît avoir été assez arbitraire. Dans le tableau de Sacchi de Pavie, au Louvre (n° 371), où les quatre Pères sont représentés, la même idée de corrélation entre leurs écrits et ceux des Évangélistes est exprimée seulement par les emblèmes de ceux-ci, associés à chacun d'eux : le bœuf de saint Luc et l'aigle de saint Jean accompagnent encore saint Grégoire et saint Augustin, mais il y a interversion pour l'Ange et pour le lion, celui-ci étant attribué à saint Ambroise, celui-là à saint Jérôme [1]. Dans ce tableau, les quatre Pères sont rangés et assis autour d'une table. Dans un tableau exécuté vers le milieu du XVe siècle, signé concurremment d'Antoine Vivarini et de Jean d'Allemagne, et qui, dans la galerie de Venise, est un des spécimens de l'ancienne école vénitienne, les quatre Pères sont rangés autour du trône où Marie est assise portant son divin Fils. et ils forment comme une cour [2]. Parmi les chefs-d'œuvre de cette riche galerie, il n'en est pas qui nous ait laissé une impression à la fois plus stable et plus douce que le tableau de Jean d'Udine, représentant Jésus enfant au milieu des docteurs, et l'on se souviendra que, par delà les docteurs de la synagogue étonnés ou confondus, on voit se ranger en avant et de chaque côté du tableau, les quatre Pères considérés comme les vrais docteurs. Eux, ils se pénètrent de la doctrine du divin Enfant : saint Grégoire dans le sentiment d'une foi qui possède, sentiment ferme et assuré; saint Ambroise, en contemplant Jésus; saint Augustin, en réfléchissant sur un passage du livre entr'ouvert qu'il tient à la main; saint Jérôme en écoutant, comme prêt à écrire ce qu'il vient d'entendre, dans son livre plus ouvert.

Les expressions et les attitudes attribuées aux quatre Pères, dans ce tableau, rentrent bien dans le caractère propre à chacun d'eux, et Raphaël, dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, n'a pu mieux faire que de les diriger dans le même sens; mais il a donné à ses expressions plus d'in-

1. *Caractéristiques des Saints*, p. 313.

2. Mme Jameson a donné seulement ces quatre docteurs (*Legendary art*, p. 280). Tout le tableau, où un baldaquin est soutenu par quatre jolis Anges, sur le groupe de la Vierge-Mère, a été publié par Zanotto, *Pinacotheca di Venezia*.

tensité. Ces quatre éminents Docteurs occupent la place d'honneur, dans le bas de la composition ; ils y sont seuls assis, de chaque côté de l'autel, suivis des plus grands théologiens, puis de la foule de leurs disciples. Saint Grégoire et saint Ambroise contemplent, les yeux levés vers le ciel, mais le premier toujours avec la plénitude de la possession, le second avec l'élan de l'action de grâce, ce qui a fait dire qu'il chantait le *Te Deum*. Saint Augustin dicte à un scribe ses abondants écrits, saint Jérôme est plongé dans l'étude.

Dans toutes ces combinaisons, nous n'en voyons aucune où l'on ait réuni les quatre Pères de l'Église grecque et les quatres Pères de l'Église latine. Le Beato Angelico, dans la chapelle Nicolas V, ayant huit places disponibles, avait une belle occasion pour le faire, et il ne l'a pas fait. On voit cependant qu'il y avait pensé, ayant associé saint Jean Chrysostome et peut-être saint Athanase à saint Grégoire, saint Ambroise, saint Augustin, saint Jérôme [1]; mais il a voulu leur adjoindre saint Thomas d'Aquin, la grande gloire de son Ordre, et probablement saint Léon. C'est entrer dans un autre ordre d'idées, et nous sommes encore à la recherche d'un monument où les huit Pères que nous pourrions appeler primordiaux, se rencontrent groupés d'une manière plus ou moins analogue à celle qui est devenue, pour les quatre Pères de l'Église latine, plus usuelle encore depuis la Renaissance, qu'elle ne l'avait été auparavant.

Nous allons maintenant reprendre en particulier l'étude des quatre Pères de l'Église latine et des quatre Pères de l'Église grecque; nous suivrons non pas leur ordre d'ancienneté, mais, pour les premiers, celui des Litanies, qui font passer saint Grégoire le Grand en tête, à raison de son souverain pontificat, et ensuite saint Ambroise et saint Augustin aussi avant saint Jérôme, comme réunissant eux-mêmes les titres de Docteur et de Pontife. Nous porterons ensuite notre attention sur ceux des principaux Pères latins que nous avons nommés : saint Léon, saint Hilaire, saint Pierre Chrysologue, saint Isidore; viendront en dernier lieu les Pères de l'Église grecque.

Nous nous sommes demandé quelle place nous donnerions aux grands Docteurs et aux théologiens du moyen âge : saint Pierre Damien, saint Anselme, saint Bernard, saint Thomas; on les considère, les premiers

1. La figure que nous attribuons à saint Jérôme porte le nom de saint Bonaventure; mais nous croyons que cette inscription est plus moderne que la peinture, et que c'est vraiment saint Jérôme qui a été représenté. Mais nous ne serions pas étonné, d'un autre côté, que le saint évêque pris par M. Cartier (*Vie de Fra Angelico*, p. 320) pour saint Jean Chrysostome, et qui, d'après nos propres notes conformes aux désignations de d'Agincourt, aurait reçu le nom de saint Athanase, ait été, dans l'intention du peintre, saint Bonaventure, car il nous semble porter le cordon de saint François. Dans notre supposition, saint Jean Chrysostome serait celui de ces Saints qui porte un costume oriental.

du moins, comme Pères de l'Église, et le troisième est, dans son genre, comme Docteur, un type d'excellence; mais, pour ne pas trop allonger l'étude comprise dans notre division actuelle, et ne pas repousser trop loin les saints Pontifes, nous avons pensé qu'après avoir mentionné ici les saints Docteurs d'une époque plus récente, afin que leurs droits d'y prendre place apparaissent comme ne pouvant faire l'objet d'un doute, nous avons pensé, disons-nous, qu'il fallait nous en tenir d'abord aux limites de l'antiquité chrétienne; nous retrouverons ensuite saint Bernard et saint Thomas à leur rang dans la phalange monastique. Quant à saint Pierre Damien et saint Anselme, en iconographie, ils n'ont qu'une faible importance, et c'est à un autre point de vue que le nôtre, que l'on accordera à leurs personnes et à leurs écrits toute la place qui leur est due.

II.

SAINT GRÉGOIRE.

Il nous est venu des notions très-circonstanciées sur les traits de saint Grégoire. Jean Diacre, son historien, qui vivait deux cent soixante et quelques années après lui, les décrit d'après un portrait qui existait de son temps, et il décrit aussi les traits de Gordien et de Sylvie, le père et la mère de ce grand pape, dont il existait aussi alors des portraits. Ces portraits depuis longtemps n'existent plus; mais au commencement du XVIIe siècle, lorsque Ange Rocca écrivait, on en conservait encore de mauvaises copies qui, combinées avec la description de l'historien, ont servi à dessiner les images publiées par Rocca, et reproduites par Papebroke [1]. Elles n'étaient pas rapprochées, comme nous les voyons dans ces planches: celles de Gordien et de Sylvie étaient placées dans le vestibule du monastère de Saint-André, sur le mont Cœlius, et celle de saint Grégoire lui-même, dans une petite abside, à l'intérieur de l'église.

Le vêtement supérieur de Gordien (T. I, pl. XXV, fig. 1), auquel Jean

1. Rocca, *Thesaurus pont. et sacr. Ant.*, T. II, p. 368; *Acta Sanct. Propyl.*, Maii, p. 89. Nous reproduisons nous-même (pl. XVII) l'image de saint Grégoire, telle qu'elle est donnée par les estampes, et nous lui associons celle de saint Corneille peinte dans la crypte de Lucine, afin qu'on juge mieux des altérations de style qu'a dû subir l'image publiée par Rocca, en passant par les mains des copistes modernes.



S.T CORNEILLE.
(Peinture du VIII.e Siècle.)

S.T GRÉGOIRE.
(Estampe de A. Rocca.)



Diacre [1] donne le nom de *planeta*, était de couleur marron, et il était porté par-dessus une dalmatique. Sa taille était élevée, son visage allongé, ses yeux tiraient sur le vert, sa barbe était peu fournie, ses cheveux épais, son air grave.

1. Nous donnons en entier le texte latin de Jean Diacre : « In Venerabilis Monasterii atrio « Jussu Gregorii juxta Nymphæum duæ iconæ veterrimæ artificialiter depictæ usque hactenus « videntur. In quarum alterâ beatus Petrus Apostolus sedens conspicitur stantem Gordianum « regionarium, videlicet patrem Gregorii, manu dexterâ per dexteram nihilominus suscepisse ; cujus Gordiani habitus, castanei planeta est, sub planeta dalmatica, in pedibus, « caligas habens, statura longa, facies deducta, virides oculi, barba modica, capilli con- « densi, vultus gravis.

« In altera icona mater Gregorii sedens depicta est Silvia, candido velamine a dextro « humero taliter contra sinistram revoluto contecta, ut sub eo manus tanquam de planeta « subducat, et circa pectus sub gula inferior tunica pseudolactini coloris appareat, quæ « magno sinuamine super pedes defluat : duabus zonis ad similitudinem dalmaticarum, sed « latioribus, omnino distincta. Statura plena, facies rotunda quidem, et candida, sed senio « jam rugosa ; quam ipsa quoque senectus pulcherrimam fuisse significat : oculis glaucis « et grandibus, superciliis modicis, labellis venustis, vultu hilaris, ferens in capite matro- « nalem mitram candentis brandei raritate hiblatam, duobus dexteræ digitis signaculo crucis « se munire velle prætendens ; in sinistra vero patens Psalterium retinens. In quo hoc scriptum « est : « Vivet, etc. » A dextero vero cubito usque ad sinistram circa scapulas versus ascen- « dens reflectitur, qui ita se habet : « Gregorius Silviæ matri fecit. »

« In absidicula Gregorius in rota gypsea pictus ostenditur, staturâ justâ et bene for- « matâ, facie de paterni faciei longitudine, et maternâ rotunditate, ita medie temperatâ, « ut cum rotunditate quadam decentissimè videatur esse deducta ; barbâ paterno more sub- « fluvâ et modicâ ; ita calvaster, ut in medio fronte gemellos cincinnos rarusculos habeat, « et destrorsum reflexos : coronâ rotundâ, et spaciosâ, capillo nigro, decenter intorto, sub « auriculæ medium propendente ; fronte speciosâ, elatis et longis sed exilibus superciliis ; « oculis pupillâ fulvis, non quidem magnis, sed patulis, subocularibus plenis ; naso à radice « vergentium superciliorum subtiliter directo, circa medium latiore ; deinde paululùm « recurvo, et in extremo patulis nasibus præminente. Ore rubeo, crassis et subdividuis labiis « genis compositis, mento a confinio màxillarum decibiliter prominente. Colore aquilino et « livido, nondùm, sicut ei postea contigit, cardiaco. Vultu mitis, manibus pulchris teretibus « digitis, et habilibus ad scribendum. Prætereà planetâ super dalmaticam castaneâ, Evan- « gelium in sinistra, modus crucis in dextera. pallio mediocri a dextero, videlicet, humero « sub pectore super stomachum circulatim deducto ; deinde sursùm per sinistrum humerum « post tergum deposito cujus pars altera super eumdem humerum veniens propriâ rectitudine, « non per medium corporis, sed ex latere pendet : Circa verticem verò tabulæ similitudinem, « quod viventis insigne est præferens, non coronam. Ex quo manifestissimè declaratur, quia « Gregorius, dum adhuc viveret, suam similitudinem depingi salubriter voluit ; in qua posset « a suis monachis, non pro elationis gloriâ, sed pro cognitæ districtionis cautelâ frequentius « intueri ubi hujusmodi distichon iste dictavit :

« *Christe potens Domine nostri largitor honoris*
« *Indultum officium solità pietate guberna.* »

(Jean Dia., L. IV, cap. LXXXIII. LXXXIV.)

Sylvie avait un voile blanc jeté de l'épaule droite à la gauche, de telle sorte que ses bras et ses mains étaient engagés au-dessous, comme elles l'auraient été sous la *planeta* elle-même, et pouvaient s'en dégager de la même manière en le soulevant. Au-dessous de ce voile, on voyait une tunique d'un gris clair et cendré, qui tombait jusqu'aux pieds et se terminait par deux franges, analogues à celles qui étaient usitées pour les dalmatiques. La coiffure, formée d'une pièce d'étoffe blanche roulée. était de celles que l'on comprenait sous le nom générique de mitre à l'usage des femmes. Quant à sa personne même, la mère de saint Grégoire était d'une taille avantageuse; son visage était de forme arrondie et d'une grande blancheur de teint; il était déjà plissé par les rides de la vieillesse, mais l'on voyait qu'elle avait été belle; elle avait de grands yeux bleus, des sourcils d'un développement moyen, de jolies lèvres, un air joyeux. Deux doigts de sa main droite, étendus comme pour faire le signe de la croix, se portaient sur un psautier ouvert, tenu de la main gauche. et sur lequel on lisait ces mots: *Vivet anima mea, et laudabit te, et judicia tuo adjuvabunt me.* « Mon âme vivra, elle vous louera, Seigneur, et vos jugements viendront à mon aide. »

« Saint Grégoire était d'une bonne taille et très-bien proportionné; dans « la coupe de son visage, il avait quelque chose des traits allongés de son « père et des traits arrondis de sa mère. Sa barbe, comme celle de son père, « était peu fournie et tirait sur le blond ; il était chauve et il ne lui restait « sur le milieu de la tête que deux légères mèches de cheveux bouclés ; sa « couronne cléricale, d'ailleurs large et taillée en rond, laissait, au-dessus « des oreilles, deux bouquets de cheveux bruns et un peu bouclés. Sous « son large front se dessinaient des sourcils longs et élevés, mais minces; « ses yeux tiraient sur le fauve, ils n'étaient pas grands, mais très-ou- « verts, et le dessous de l'œil était très-plein. Le nez effilé et droit à « partir de la naissance des sourcils, s'élargissant un peu vers le milieu, « se recourbant un peu vers l'extrémité, donnait alors naissance à des « narines larges et saillantes; sur sa bouche rosée, ses lèvres assez « épaisses se divisaient bien ; ses joues étaient agréablement confor- « mées; son menton, à partir des confins de la mâchoire, ressortait « heureusement. Son teint était un peu brun et pâle, mais non pas en- « core jauni, comme il le fut dans la suite. Son expression était douce, « ses mains étaient belles, ses doigts ronds et allongés, bien conformés « pour écrire. »

L'historien décrit ensuite ses vêtements ; sa *planeta* posée sur la dalmatique était marron comme celle de son père ; ce qu'il dit du pallium, du livre, n'a pas besoin d'être répété, on en juge par la planche. Il parle ensuite du nimbe carré, qu'il considère, on l'a vu précédemment, comme

la preuve que ce portrait avait été peint du vivant même de saint Grégoire...

On aura remarqué que, pour mettre l'image que nous reproduisons en parfait rapport avec la description, il faudrait des narines un peu plus ouvertes, des lèvres un peu plus saillantes, et des joues un peu plus pleines. La description dit aussi que saint Grégoire tenait une croix à la main droite; le dessinateur, au contraire, a pensé que cette croix n'était pas tenue à la main, mais était une de celles qui étaient brodées sur le pallium. Le soin que Jean Diacre met à décrire si minutieusement la manière dont ce pallium était posé, donne lieu de croire qu'indépendamment de la croix brodée sur cet insigne pontifical, saint Grégoire portait aussi une croix à la main, comme on en voit une dans celle de l'évêque Maximien à Saint-Vital de Ravenne, (T. I., pl. xxv, fig. 2).

Nous nous sommes arrêté longtemps à ce portrait de saint Grégoire, parce que non-seulement il doit servir pour le représenter selon son véritable caractère, mais parce qu'encore il fournit un type propre à diriger dans la représentation de tous les anciens Pères et Pontifes. Il est à regretter que les artistes ne s'en soient pas plus aidés qu'ils ne l'ont fait [1]. Ils ont attribué à saint Grégoire des traits de pure fantaisie, tandis qu'ils pouvaient lui en appliquer d'approximativement vrais. Cette observation s'applique aussi au costume, et nous remarquons dans les planches de Ciaconius [2], qu'après avoir donné jusque-là aux Papes, saint Sylvestre excepté, une physionomie et un costume qui se rapprochent plus ou moins, pour le caractère, de ce que nous voyons dans le portrait de saint Grégoire, on a revêtu celui-ci d'une chape, et on lui a mis sur la tête le *camauro*, en lui attribuant des traits qui n'ont absolument rien de commun avec ceux qui nous sont connus par l'histoire. En tête de l'édition de ses œuvres publiée à Douai en 1615, où l'on a eu soin cependant de reproduire la planche d'Ange Rocca, on a aussi donné un portrait tout imaginaire du grand Pontife. Peint par Raphaël avec un visage plein et ouvert, il l'a été par le Beato Angelico avec des traits amaigris, un air mélancolique et pensif.

L'usage, d'ailleurs, d'attribuer à saint Grégoire la tiare et les autres insignes de la papauté, sans égard à la question de savoir ce qu'ils étaient effectivement de son temps, fait que, parmi les autres Pères, il est toujours

1. Les Grecs ont considéré dans saint Grégoire le Grand principalement l'auteur des *Dialogues* : ils le distinguent sous le nom de Saint-Grégoire *le Dialogos*, et ils le représentent comme le commun des Pontifes, tour à tour avec une grande barbe (*Calendrier Moscovite*, Papebroke, 12 Mars), ou jeune et imberbe (*Guide de la Peinture*, p. 318), sans avoir plus d'égard que les Latins à son type historique.

2. *Vitæ Pontificium*, Rome, 1630, T. I, p. 183.

facilement reconnaissable. La colombe, qui, ordinairement, est suspendue sur sa tête, offre un moyen également facile de le distinguer. On sait qu'au dire de Jean Diacre, son historien, Pierre, son propre diacre, apercevait souvent sur sa tête, tandis qu'il se livrait à l'étude, le Saint-Esprit sous la figure d'une colombe : *Super cujus caput ipse Spiritum sanctum in similitudinem colombæ traotantis frequentissime perpexisset* [1].

On a vu que, depuis le XVe siècle, on le représentait souvent disant la sainte messe en présence de Notre-Seigneur, qui lui apparaît entouré des instruments de la Passion. Ce mode de représentation a son fondement le plus assuré dans les œuvres liturgiques de saint Grégoire. C'est son acte le plus caractéristique, adopté à ce titre dans le calendrier des *Heures* de Simon Vostre. Mais, à une époque où les choix des sujets étaient beaucoup plus arbitraires, alors même qu'il s'agissait de caractériser un Saint dans un tableau d'autel, André Sacchi avait adopté, en de semblables conditions, pour en faire le sujet du tableau qui est maintenant dans la galerie du Vatican, le trait des voiles ou *brandea*, dont le saint Pontife fit sortir du sang. Cependant, comme saint Grégoire est représenté occupé à la célébration des saints Mystères, et devant l'autel, lorsque le miracle s'accomplit, par l'effet d'une sorte d'écho provenant du sujet précédent, auquel on donnait le nom de *messe de saint Grégoire*, il arrive que l'on confond; et dans ce linge taché de sang, il n'est pas rare que même des gens qui ne sont pas ignorants, croient voir une manifestation de la présence réelle, à peu près comme elle eut lieu lors du miracle de Bolsène. On ne rapporte rien de semblable dans la Vie de saint Grégoire, et l'on devrait se rappeler qu'il s'agit de *brandea*, voiles qui avaient touché les ossements des Martyrs, et qui étaient donnés pour reliques. Des voiles de ce genre ayant été remis aux envoyés d'un certain roi, pour satisfaire à la demande de reliques qu'il avait faite, ces envoyés, ayant ouvert les boîtes qui contenaient les *brandea*, les avaient rapportés, fort mécontents de n'avoir reçu que des morceaux de linge, au lieu des ossements de Martyrs qu'ils avaient cru emporter; c'est alors que saint Grégoire, donnant un coup de stylet sur les voiles, en fit sortir du sang, pour montrer qu'ils étaient tout imprégnés de la vertu des Martyrs.

Le tableau, d'ailleurs, d'André Sacchi, est une de ces compositions à effet, où l'effet a été poursuivi et obtenu, comme unique but, dans le choix du sujet comme dans la manière de le rendre, sans même soupçonner que l'on aurait dû chercher le vrai caractère du Saint représenté, et celui du fait où il est mis en scène, et faire en sorte de les rendre. L'artiste aurait dû savoir au moins que les Saints ne perdent jamais leur

1. Joan. Diac., *Vita S. Gregorii*. L. IV, cap. LXIX.

caractère commun de sérénité. Nous avons vu au contraire que Raphaël dans la *Dispute du Saint-Sacrement,* Jean d'Udine dans son *Jésus au milieu des Docteurs*, s'ils avaient représenté saint Grégoire tout autre qu'il était réellement, en lui donnant une figure très-pleine, avaient cependant tenté avec quelque succès d'entrer dans un caractère conforme à ce qu'ils savaient de lui, un caractère de plénitude et de force calme.

Le trait des *brandea* est très-propre à figurer dans une série de faits historiques, groupés en l'honneur du saint Pontife, et à rappeler ses rapports tout civilisateurs avec cette multitude de chefs devenus chrétiens, des peuplades qui avaient envahi l'empire romain, et allaient donner naissance aux nations modernes. En le prenant à ce point de vue, il pourrait encore être choisi isolément, comme fait vraiment caractéristique; mais ne rentrerait-on pas mieux dans le caractère et la physionomie habituelle de saint Grégoire, en le représentant lorsque, un jour qu'il servait à table douze pauvres, selon son habitude quotidienne, Notre-Seigneur vint faire le treizième? d'autres disent que ce fut un Ange; c'est la version adoptée par Naldini, dans un tableau où, à ne considérer que le bel Ange placé au milieu de la table, et saint Grégoire qui en occupe le bout, on croirait voir l'œuvre d'un disciple du Beato Angelico, plutôt que celle d'un élève de Michel-Ange.

A saint Grégoire on a rattaché des compositions représentant la délivrance des âmes du purgatoire, à raison de ce moine du monastère de Saint-André, qui, étant mort sous le coup d'une excommunication portée contre lui, parce qu'il était détenteur de trois pièces d'argent, contrairement à la règle, aurait vu lever l'obstacle qui s'opposait à son admission au séjour de la béatitude, à la suite des prières faites sur son tombeau par les ordres du saint Pontife, dont l'arrêt le tenait lié [1].

D'autres représentations peuvent faire allusion à la procession pour la cessation de la peste, à Rome, avec l'image de Marie la plus vénérée pour bannière, et au *Regina cœli* qui fut alors chanté pour la première fois, les trois premiers vers par un Ange, le dernier par saint Grégoire lui-même. Que l'Ange soit représenté près du saint Pontife, ou que celui-ci tienne la vénérable image de Marie, comme signe commémoratif de l'événement, transformé en attribut personnel, c'est très-admissible; mais il y aurait là aussi le sujet d'un bien beau tableau, pour l'artiste qui saurait s'en inspirer : l'Ange remet son épée dans le fourreau, le Pontife est pleinement rassuré; l'un et l'autre rayonnent de joie devant l'image de Marie.

1. Joan. Diac., *Vita S. Gregorii*, L. II, cap. XLV.

III.

SAINT AMBROISE.

Le caractère de saint Ambroise est un caractère d'élévation et de fermeté : d'une fermeté basée sur le sentiment du devoir, modérée par la pratique d'une douceur habituelle. Ce serait se méprendre singulièrement que de le représenter, par exemple, lorsqu'il arrête Théodose à la porte du temple, avec quelque chose de hautain ou de fougueux. Le sentiment qu'il apporta à cette héroïque résistance, se voit dans la lettre écrite tout d'abord à l'empereur pour l'avertir de son crime, lettre terminée par les paroles les plus affectueuses. Théodose en était digne : enivré par le pouvoir, emporté, un instant, par le sentiment d'une indignation très-motivée, il avait pu se laisser entraîner, par de mauvais conseils, à un excès plus grave que ne l'avait été celui-là même qu'il avait voulu punir ; mais son âme était droite, et il eut assez de magnanimité pour comprendre que l'évêque, en faisant son devoir, ne portait aucune atteinte à la dignité impériale, « il n'ignorait pas, » dit Théodoret, « quel est le devoir des prêtres et quel est celui des princes ». Ambroise lui fit sentir qu'il parlait au nom de Dieu, et qu'il en avait le droit. Théodose le savait, il se compara à David, il l'imita dans la pénitence. Il n'en fut que plus grand, Ambroise n'en fut que plus doux et plus humble, et si sa noble tête s'élève, il faut que ce soit dans le sentiment de l'action de grâce.

Il y a sur ce sujet un beau tableau de Rubens, dont se glorifie la galerie de Vienne ; le grand peintre, par la manière dont il a rendu les situations, n'a manqué à aucune convenance : l'évêque est ferme sans rudesse, l'empereur est soumis. Mais tout le relief est dans les formes et la couleur ; c'est superficiel de sentiments, et aussi éloigné que possible du vrai, quant au type de figure de saint Ambroise, et à la surcharge des ornements pontificaux dont il est revêtu.

On n'a point, sur les traits du saint évêque de Milan, des renseignements aussi approximatifs que pour saint Grégoire ; mais on n'est pas tout à fait sans données du même genre, et rien n'approche moins de ces données que le vieillard à épaisse carrure et à longue barbe de Rubens. Ferrario a réuni un certain nombre d'anciennes images de saint Ambroise [1]. Dans les

1. *Monumenti di San Ambrogio*, pl. I, p. 14.

plus anciens de ces monuments, — la mosaïque de la chapelle Saint-Satyre, dépendant de la basilique Ambrosienne, attribuée à la fin du IVe siècle ou au Ve, et un bas-relief en marbre incrusté dans un pilier de la même basilique, représentant le buste seulement du Saint, renfermé dans un médaillon,—le type qu'on lui attribue est ce qu'il devait être : tout à fait romain.

Le bas-relief, donné comme la copie d'un véritable portrait, ne paraît pas antérieur au XIe siècle; en représentant saint Ambroise jeune et sans barbe, quoiqu'un peu au-dessus de la première jeunesse, et en lui attribuant le pallium épiscopal, qui ne devait pas être encore en usage de son temps, il porte en lui-même la preuve que, dans tous les cas, la copie n'aurait pas été littérale. Mais c'est bien là le caractère doux et grave qui convient au saint Docteur, et en donnant à cette figure la barbe courte et l'ample *planeta*, sans pallium, attribuée au même Saint dans la mosaïque, on entrerait, nous en sommes persuadé, dans la meilleure voie, pour le représenter avec autant d'exactitude que possible. Sans sortir de la même basilique, en portant ses regards tour à tour sur le riche revêtement du grand autel, et sur le ciborium ou baldaquin qui s'élève au-dessus, on remarquera d'ailleurs que, dans les bas-reliefs du premier, le Saint est de même sans barbe, tandis qu'il porte une barbe de moyenne longueur sur le second [1].

Ces deux monuments sont également du IXe siècle et dus à l'archevêque Angelbert; les différences de type attribuées au même personnage y tiennent à des différences d'école de la part des artistes. Wolvinus, l'orfèvre qui a exécuté le revêtement de l'autel, a, sans exception, représenté toutes ses figures imberbes.

Dans le *Ménologe* de Basile, saint Ambroise est représenté comme les autres Pontifes : rien ne les distingue personnellement pour le type et les attributs, rien même ne distingue les Pères latins des Pères grecs. Dans un ancien sceau donné par Ferrario, son type revient à celui de la mosaïque de Saint-Satyre : sa tête est encore nue, il est revêtu de la chasuble; il bénit de la main droite et porte la crosse de la main gauche. Dans une série de monnaies milanaises publiées ou reproduites par le même auteur, il est représenté de même, à cela près qu'il est assis et que la mitre repose sur sa tête.

On ne trouve pas d'exemple du fouet donné pour attribut à saint Ambroise, avant le milieu du XIVe siècle, et nous partageons l'opinion de Ferrario, qui en voit uniquement l'origine dans la victoire de Parabiago, en

1. *Monumenti di San Ambrogio*, pl. XIX, XX, XXII.

1338, victoire qui lui fut attribuée[1]. Anzo Visconti était seigneur de Milan; Luchino, son oncle, qui lui succéda en 1339, combattait contre Lodrisio Visconti, leur parent, qui s'était mis à la tête d'une troupe d'aventuriers. On prétendit qu'au fort de la bataille, saint Ambroise était apparu à cheval, tenant un fouet à la main, et avait mis en fuite les agresseurs. Que le Saint protecteur de la cité ait été invoqué dans cette circonstance, et qu'on ait dû lui attribuer le succès, c'est probable; on l'a fait effectivement dans le Missel Ambrosien, imprimé en 1475, et dans le Bréviaire imprimé en 1490 : mais on n'y parle pas de la vision, qui reste beaucoup plus douteuse. Pourquoi le Saint aurait-il été armé d'un fouet, et non pas d'une épée, comme on le rapporte de saint Jacques et d'autres Saints en pareille circonstance? On conçoit très-bien que les vainqueurs, par mépris pour leurs adversaires, aient traduit sous cette forme le secours qui leur était venu d'en haut; mais ce mode d'intervention, quoi qu'on en ait pu dire, n'est pas très-bien dans le caractère d'Ambroise. A plus forte raison croirions-nous que tout ce qui a été dit par les auteurs les plus graves pour expliquer la signification de cet attribut, par rapport aux écrits et à la conduite du saint Évêque, soit envers les Ariens, soit envers Théodose, n'est venu qu'après coup.

Assurément il n'est rien de moins contraire à la douceur évangélique que de flageller l'erreur. Ce n'est jamais qu'aux personnes que l'on doit des ménagements, et quant aux personnes mêmes, le pasteur n'est-il pas mis quelquefois dans le cas de se rappeler que le doux Sauveur s'est aussi armé, à plusieurs reprises, d'un fouet pour chasser les vendeurs du Temple? Le pasteur est obligé de protéger ses brebis, et quelquefois il doit crier au loup, pour les avertir quand le loup les menace. Et s'il faut frapper pour arrêter l'agresseur, le plus doux des hommes, s'il est pénétré de son devoir, frappera à regret, mais il saura frapper.

Ainsi nous ne voyons nullement qu'on ait fait injure à saint Ambroise, en lui mettant un fouet à la main, et en l'interprétant dans le sens de la vigueur de son éloquence pour repousser l'erreur et le vice; mais il ne nous semble pas que ce soit là précisément le caractère de sa polémique: ce caractère est mieux rendu à notre gré par la ruche placée à côté de lui, et à laquelle, pour plus de commodité, on pourrait substituer des

1. Saint Ambroise est représenté sur un cheval lancé au galop, revêtu de ses ornements pontificaux et un fouet à la main, foulant des ennemis vaincus, et suivi de son porte-crosse, celui-ci à pied, dans un tableau italien du XVe siècle, de la collection Campana, au Louvre, no 203. Le P. Cahier a publié ce tableau, *Caract. des Saints*, p. 430. — Mme Jameson décrit (*Legendary art*, p. 305) un autre tableau qu'elle a observé dans l'église de Sainte-Marie des *Frari*, à Venise, et où saint Ambroise, monté sur un cheval de guerre blanc, son triple fouet à la main, foule aux pieds des ennemis vaincus.

abeilles volant autour de sa tête. On sait que cet emblème fait allusion à l'essaim d'abeilles que l'on dit être venu, dans son enfance, se reposer dans sa bouche, et y déposer un rayon de miel pendant son sommeil. Que le fait soit réel et miraculeux, ou que ce ne soit qu'une légende, dans tous les cas, le miracle ou la légende disent la saveur des paroles qui devaient sortir et qui sont sorties, en effet, de sa bouche, suivant qu'il s'agit d'un pronostic ou d'un fait accompli. Cette douce saveur n'exclut ni la fermeté, ni l'élévation, ni l'ampleur ; elle ne s'opposerait pas à ce qu'on pût, au besoin, se servir de la parole comme d'un fouet vengeur : nous sommes bien loin de dire que saint Ambroise ne l'ait jamais fait, mais, nous le répétons, il ne nous paraît pas que ce soit le trait spécial de son caractère. Sa conduite surtout à l'égard de Théodose, ne saurait, en aucune manière, motiver cet emblème du fouet : comment aurait-il eu besoin de flageller, puisque sa noble résistance et ses salutaires avertissements furent aussitôt compris et acceptés par le coupable?

A Chartres, parmi les statues de la façade méridionale de la cathédrale, on voit, dit M. l'abbé Bulteau, « saint Ambroise en costume archiépiscopal, et bénissant de la main droite; l'extrémité de sa crosse s'enfonce dans la bouche de l'empereur Théodose, qu'il réduisit à la pénitence publique et qui lui sert de socle ». Nous ne saurions goûter cette représentation, et quoique, pour atténuer la chose, le P. Cahier fasse observer que Théodose est là plutôt suppliant que précisément écrasé[1], cette position ressemble trop à celle des ennemis vaincus, sous les pieds des autres statues du même monument; le pénitent, dans ses rapports avec le ministre de Dieu, doit apparaître comme un ami dont on obtient la guérison, et nullement ressembler à un ennemi.

Cependant le fouet comme emblème étant passé en usage, nous ne voyons pas qu'il y ait des motifs suffisants pour l'exclure. Le premier exemple qui en ait été donné se voit sur une monnaie milanaise du XIV[e] siècle, publiée par Ferrario[2]. On l'observe dans les tableaux d'Antoine Vivarini, de Sacchi de Pavie et de Jean d'Udine, où les quatre Pères de l'Église latine sont réunis, avec cette particularité relevée par le P. Cahier comme habituelle, que le fouet est de trois cordes ou lanières, ce qui a semblé une allusion à la Trinité, dont saint Ambroise avait défendu le dogme contre les Ariens. Il paraît bien, en effet, que, l'emblème une fois en usage, on lui a donné cette interprétation ; mais on remarquera précisément que, sur la médaille milanaise dont nous venons de parler, le nombre des lanières

1. Bulteau, *Descript. de la Cathéd. de Chartres*, p. 166 ; Cahier, *Caract. des Saints*, p. 683.

2. *Monumenti di San Ambrogio*, pl. I, fig. 7.

est de quatre ou cinq, c'est-à-dire tout à fait indéterminé, et tout porte à croire que l'interprétation est venue plus tard, et avec elle la réduction des lanières au nombre de trois.

Comme ensemble historique en l'honneur de saint Ambroise, nous ne saurions mieux faire que de citer les sujets représentés sur la face postérieure du *paliotto* ou revêtement d'autel de Milan, face qui lui est tout entière consacrée [1]. Quatre médaillons en occupent le centre; on voit dans les deux médaillons supérieurs, saint Michel et saint Gabriel, afin de dire sans doute que le saint Docteur les a eus pour guides et pour appui; dans les deux panneaux inférieurs, il accueille l'archevêque Angelbert et l'orfévre Wolvinus, les auteurs du monument, et leur impose la main. Ensuite son histoire se distribue entre douze scènes et compartiments, répartis six par six de chaque côté, et portant les titres suivants : *Ubi examen apum pueri os complevit Ambrosii :* « Ici un essaim « d'abeilles entre dans la bouche d'Ambroise enfant ». L'enfant est couché, son père et sa mère le considèrent avec admiration.—*Ubi Ambrosius « Emiliam petit ac Liguriam :* « Ici Ambroise se rend dans l'Émilie et « la Ligurie », pour en prendre le gouvernement; saint Ambroise voyage seul à cheval. — *Ubi fugiens Spiritu sancto flante revertitur :* « Ici ayant « pris la fuite, il revient par l'inspiration du Saint-Esprit ». Quand Ambroise, acclamé par le peuple de Milan, avait voulu s'enfuir du côté de Pavie, pour se soustraire aux honneurs de l'épiscopat, après avoir voyagé toute la nuit, il se retrouve le matin aux portes de Milan, d'où il était parti; on le voit à cheval, près de la ville, et la main de Dieu apparaît comme pour lui ordonner d'y rentrer.—*Ubi a catholico baptizatus episcopo :* « Ici il est baptisé par un évêque catholique ». Il est dans la cuve baptismale, un ministre du sanctuaire répand sur sa tête une grande urne pleine d'eau, et l'évêque lui impose la main.—*Ubi octavo die ordinatus episcopus :* « Ici, huit jours après, il est ordonné évêque ». Il est debout entre deux évêques, dont l'un élève vers lui la main. — *Ubi super altare dormiens Turioniam petit :* « Ici devant l'autel s'étant endormi, « il s'en va à Tours [2] ». Saint Ambroise est debout devant l'autel, un

1. Ferrario, *Monumenti di San Ambrogio*, pl. XIX.

2. Saint Grégoire de Tours rapporte que saint Ambroise fut miraculeusement transporté, pour assister à la mort et à la sépulture de saint Martin. Il disait la messe à Milan et il paraissait s'être endormi devant l'autel. Ce fait ne peut se soutenir; selon l'opinion la plus probable, saint Martin serait mort en 400 : il aurait donc survécu de trois ans à saint Ambroise, mort en 397. Dans la mosaïque absidiale de la basilique, mosaïque du IXe siècle ou environ, on a représenté également, dans deux scènes distinctes, saint Ambroise endormi devant l'autel et assistant aux funérailles de saint Martin. (Ferrario, *Mon. di San Ambrogio*, pl. XXIV.) Il n'est rien dit de semblable dans la *Vie de saint Ambroise* écrite par

clerc essaie de le réveiller, le diacre attend pour lire l'Évangile. — *Ubi sepelivit corpus beati Martini :* « Ici il ensevelit le corps de saint Martin »; saint Ambroise aide en effet à poser saint Martin dans le tombeau. — *Ubi prædicat angelo loquente Ambrosius :* « Ici Ambroise prêche, un Ange « parlant par sa bouche »; l'Ange lui parle en effet à l'oreille, debout derrière lui, tandis qu'il s'adresse à l'hérétique, qui se convertit à cette occasion, et à deux autres auditeurs.—*Ubi pedem Ambrosius calcat dolenti :* « Ici Ambroise marche sur le pied d'un malade ». Le tribun Nicentius, atteint de la goutte, s'est approché de l'autel où Ambroise célèbre les saints mystères. Le Pontife lui marche sur le pied et le guérit. — *Ubi Jhesum ad se videt venientem :* « Ici il voit Jésus qui vient à lui »; il est étendu sur son lit, et Notre-Seigneur lui apparaît. — *Ubi admonitus honoratus episcopus Domini offert corpus :* « Ici, averti de sa mort prochaine, « l'évêque très-honoré offre son corps au Seigneur »; il est encore couché, et c'est maintenant un Ange qui est devant son lit. — *Ubi anima in cœlum ducitur corpore in lecto posito :* « Ici son âme est enlevée au ciel, « tandis que son corps reste gisant sur son lit ». Le corps est inanimé, un autre personnage nimbé (saint Honorat de Verceil) gémit; l'âme, nimbée elle-même et enveloppée d'une draperie, est enlevée par un Ange, et la main divine répand sur elle des rayons de lumière et de gloire.

IV.

SAINT AUGUSTIN.

Il n'est, à notre connaissance, aucune image de saint Augustin qui remonte à l'antiquité chrétienne ou qui en paraisse dérivée, aucune par conséquent qui puisse fournir quelques données relativement à ses véritables traits, et dont on puisse s'autoriser pour lui attribuer un costume plutôt qu'un autre. Saint Ambroise et saint Augustin étant contemporains, il semblerait que le type adopté pour le premier ne devrait pas

Paulin. On voit avec quelle faveur l'art avait cependant accueilli ce récit merveilleux. Il ne manque pas d'autres traits, dans la vie de saint Ambroise, qu'il serait très-préférable de substituer à celui-ci : sa résistance à Théodose, par exemple; la découverte des reliques de saint Gervais et de saint Protais; l'instruction donnée à saint Augustin comme catéchumène, qui se voit dans un bas-relief de la cathédrale de Chartres. L'apparition de l'Ange et la guérison de Nicentius sont, au contraire, rapportées par Paulin.

beaucoup s'éloigner du type applicable au second; il y a cependant des différences à faire à raison des lieux, et l'on se demande s'il ne faut pas surtout se souvenir que saint Augustin avait fait profession de l'état monastique. Là se pose la grande querelle des chanoines réguliers de Saint-Augustin et des ermites de Saint-Augustin, prétendant, les uns et les autres, avoir conservé l'habit même qui avait été porté par le grand évêque d'Hippone, auquel ils faisaient remonter leur fondation, et, par conséquent, être seuls en droit de pouvoir dire qu'ils le représentaient avec vérité, quand ils le représentaient avec le costume de leur Ordre. Cette querelle s'était envenimée à tel point que, pour y mettre fin, Sixte IV défendit aux deux parties de la poursuivre, sous peine d'excommunication. Il nous suffira de ne pas contester la légitimité des images faites dans l'un et l'autre sens, pas plus que nous ne voyons qu'il y ait lieu d'interdire de représenter saint Augustin et les autres évêques de son temps avec des ornements épiscopaux qui, bien certainement, n'étaient pas alors en usage. Ce qui nous importe le plus à cet égard, c'est de constater que le saint Docteur ayant été souvent revêtu, en effet, du costume de l'un et l'autre Ordre des Augustins, on le reconnaît facilement quand on voit ce costume attribué à un saint Évêque. Le tableau de Jean Bellini, dans l'église de Saint-Jean-Chrysostome, à Venise, dont nous avons parlé précédemment à raison de saint Christophe mis en regard de saint Augustin, nous montre celui-ci avec la mitre, puis la chape posée sur la cucule et le scapulaire des ermites [1]. Parmi les fondateurs d'Ordres dont les portraits sont peints dans le chœur de l'abbaye de Saint-Lambert de Liessies, et ont été publiés par le P. Binet, il porte le costume des chanoines, et, pour rappeler son caractère épiscopal, la crosse et la mitre sont placées à côté de lui [2].

Cependant ce mode de désignation, particulier à certaines familles religieuses et au cercle de leur influence, n'a jamais été universel; il n'est employé dans aucun des tableaux que nous avons cités comme réunissant les quatre Pères de l'Église; on remarquera même que, dans tous ces tableaux, saint Augustin ne porte aucun attribut qui lui soit spécial, et, en étendant nos observations, nous avons constaté qu'il en était généralement ainsi avant le XVII[e] siècle. Il est cependant un des Saints de prédilection que l'on voit souvent représentés en Italie, au XV[e] siècle tout particulièrement; de cette faveur il résulte que, si l'on voit dans un tableau un saint Évêque avec un livre, s'il n'est pas autrement désigné, il y a aussitôt de grandes présomptions en faveur de saint Augus-

1. *Ape Italiana*, An. V, pl. XXV.
2. Binet, *Fondateurs des religions*, p. 65.

tin; si, avec cela, il lit dans son livre, s'il le montre ouvert, s'il prie avec ferveur, les probabilités se changent à peu près en certitude. C'est ainsi qu'au XIVe siècle, dans le tableau de l'*Arbre de la croix*, attribué à Giotto, et que nous avons publié (T. II, pl. XIX), on le reconnaît, méditant au pied de la Croix. Dans un tableau du couvent de Saint-Marc, à Florence, où le Beato Angelico a placé, près du trône de Marie, un saint Évêque et un saint Dominicain, présentant l'un et l'autre un livre ouvert, il est évident que saint Augustin est ainsi représenté avec saint Thomas d'Aquin, et tous les deux exposent leur doctrine avec un grand sentiment de piété [1]. Le pieux artiste avait des raisons toutes spéciales pour rendre un pareil honneur à saint Augustin, à la règle duquel saint Dominique avait emprunté les fondements de la sienne. C'était l'ancêtre de son Ordre, et, à ce titre, dans son grand tableau du chapitre de Saint-Marc, il l'a fait figurer en avant, à côté de saint Dominique, et comme introducteur de tous les autres Saints réunis sous les yeux de ses frères, en tant que modèles de la vie religieuse et des sentiments que doit inspirer la vue de Jésus sur la Croix.

Ce titre d'ancêtre, que Fra Angelico pouvait donner au saint évêque d'Hippone, aurait pu le porter à le représenter comme un vénérable vieillard, comme l'a fait, par exemple, un siècle et demi plus tard, Jean-Paul Recchi, dans le réfectoire des Augustins, à Cosme. Saint Augustin est à table, entouré, comme un patriarche, de sa nombreuse postérité, de tous les Saints et Bienheureux de l'Ordre, assis de chaque côté, comme prenant part au même festin [2]. Le Frère Angélique au contraire, dans une circonstance analogue, quant au point dont il s'agit, a représenté le saint Docteur non pas très-jeune et imberbe, mais dans la maturité de l'âge et sans barbe, et de même dans la chapelle de Nicolas V, au Vatican, — si nous ne nous trompons pas dans l'attribution que nous faisons à saint Augustin de l'une de ses figures de saints Docteurs. Dans le tableau du couvent de Saint-Marc, où il l'a mis en regard de saint Thomas, il en fait un vieillard, sinon très-avancé en âge, du moins qui porte une grande barbe : tant il régnait d'incertitude dans l'art sur le type le mieux approprié à saint Augustin. Plus généralement, on a adopté le système de la longue barbe; mais J. Bellini, dans le tableau que nous avons cité, a donné la préférence à la figure rasée, et Raphaël, dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, s'en est tenu aussi à l'âge mûr, mais avec une barbe de moyenne grandeur.

1. *San Marco illustrato*, pl. XXXV.

2. C'était le cas ou jamais de représenter saint Augustin dans le costume des ermites de son nom : le peintre n'y a pas manqué, et, à ce costume, il a ajouté la mitre.

Jusqu'alors, nous le répétons, on n'avait assigné à saint Augustin aucun attribut vraiment personnel, du moins avec continuité ; mais, au XVII[e] siècle, on le voit en pleine possession du cœur porté à la main. On en trouve un exemple qui peut remonter au XV[e] siècle, dans un panneau de retable d'école flamande, conservé au musée de Douai, et où les quatre Pères de l'Église sont réunis, pour rendre témoignage à l'immaculée conception de Marie [1]. Nous ne savons quand avaient été exécutées les peintures de l'abbaye de Saint-Lambert, publiées par le P. Binet, mais il est peu croyable qu'elles fussent de beaucoup antérieures à sa publication, faite en 1634. Non-seulement le saint évêque d'Hippone tient son cœur à la main pour l'offrir à Dieu, mais ce cœur est enflammé, et transpercé de deux flèches en sautoir. L'estampe est en outre cantonée de quatre cœurs semblables.

L'expression du Saint, les yeux levés au ciel, est d'ailleurs en parfait rapport avec cet attribut : attribut, on doit le dire, en parfait rapport lui-même avec le caractère de saint Augustin, et qui méritait de se propager et de se maintenir, comme il est arrivé en effet. Pour le justifier, il suffirait de ces sentiments, tirés de ses écrits et donnés par le P. Binet : « Je crois que je mourrai du désir d'aimer Dieu. Plus « je l'aime, et plus je le voudrais aimer, — Grand Dieu ! vous avez « transpercé mon cœur du dard de votre amour : que je serais heureux, « si mon cœur devenait un dard pour transpercer le vostre ! » L'auteur ajoute : « Il y en a un million de semblables en ses livres. »

Il est assez ordinaire aussi que, sous les pieds de saint Augustin, on représente des hérétiques vaincus. Dans le réfectoire de Cosme, on voit ainsi, sous la table, trois têtes, dont deux sont couronnées, et tous les autres convives étant nommés, au lieu du nom de saint Augustin, on lit : *Hæreticor* (um) *capita contrivit.*

Nous avons parlé du charmant tableau de Francia, dans la galerie de Bologne, où saint Augustin, placé entre Jésus crucifié et Marie allaitant son divin Enfant, hésite entre les salutaires rigueurs de l'épreuve, représentées par le sang de Jésus, et les douceurs spirituelles, représentées par le lait de Marie. Ayala nous apprend que ce n'est point là une composition isolée : il en parle comme étant usuelle en Espagne, il la justifie sans peine ; et s'il croit utile de dire qu'il faut l'entendre au figuré, c'est la preuve que, de son temps, on savait bien peu, dans un tableau, s'élever jusqu'à l'idée.

C'est une idée plutôt qu'un fait, que l'on a pu représenter, quand on montre saint Augustin en méditation, et l'Ange lui apparaissant sous forme d'enfant et feignant de vouloir renfermer toute l'eau de la mer

1. Dehaines, *L'Art Chrétien en Flandre*, Douai, 1860, p. 240.

dans un petit trou, pour lui faire sentir combien il est impossible à l'intelligence humaine de comprendre le mystère de la Trinité. Que saint Augustin ait eu effectivement une vision de ce genre, aucun auteur sérieux n'a essayé de le prétendre ; la légende primitive s'appliquerait plutôt à un religieux cistercien du XIIIe siècle, nommé Alain. On ne voit de raison d'attribuer cette image à saint Augustin, que dans certaine lettre adressée à saint Cyrille, patriarche de Jérusalem, à l'occasion de la mort de saint Jérôme. L'authenticité de cette lettre ne peut soutenir la critique, et il n'y est point question de pénétrer le mystère de la sainte Trinité : ce qu'on y dit incompréhensible pour ceux qui vivent sur la terre, c'est le bonheur des Saints. C'est là ce que saint Augustin aurait voulu chercher à comprendre, et alors saint Jérôme lui apparaisssant, lui aurait dit : *Augustine, Augustine, quid quœris? putasne brevi immittere vasculo mare totum? Potius totum mare in arctissimo clauderetur vasculo, quam gaudiorum et gloriœ, quibus beatorum animœ sine fine potiuntur, minorem intelligeres particulam, nisi ut ego experientia docereris?* « Augustin, Augus- « tin, que cherchez-vous? Pensez-vous pouvoir verser toute l'eau de la « mer dans un petit vase? Eh bien ! vous renfermeriez toute l'eau de la « mer dans un tout petit vase, plutôt que vous ne comprendriez la plus « petite partie des joies et de la gloire dont jouissent sans fin les âmes des « bienheureux, avant de les avoir éprouvées par expérience, comme je le « fais ». Puis ensuite saint Jérôme, continuant, pendant plusieurs heures, d'entretenir saint Augustin, lui aurait parlé d'une manière ravissante de la sainte Trinité, et des autres mystères dont la contemplation est un si grand sujet de bonheur dans le ciel[1]. Ce récit, tout apocryphe qu'il est, est probablement ce qui a donné lieu d'appliquer à saint Augustin la vision de l'enfant sur le bord de la mer ; il y a des transpositions plus accréditées encore dont l'origine n'est pas douteuse, comme nous le verrons tout à l'heure pour le lion attribué à saint Jérôme. Cependant, l'attribution étant passée en usage, et pouvant être entendue dans un sens bon et vrai, nous n'essaierons pas de la combattre. En sera-t-il de même pour la vision de saint Augustin? Ayala trouve qu'elle ne fait pas honneur au saint Docteur, supposant de sa part une investigation indiscrète, sur un mystère qu'il savait très-bien être infiniment au-dessus de toute intelligence humaine[2]. Une semblable recherche ne pourrait se concevoir qu'avant sa conversion, ou du moins quand il était encore novice dans la saine étude des vérités chrétiennes ; et c'est ce qu'on paraît avoir supposé, quand on a prétendu désigner la plage de Civita-Vecchia, autre-

1. Molanus, *Hist. sanct. imag.*, L. III, cap. XXXVI, et note de la col. 257. éd. Migne.
2. Ayala, *Pict. christ.*, L. VII, cap. VI, § 9.

fois Centumcellæ, comme ayant été le lieu de l'apparition. Alors il ne faudrait pas le représenter en évêque, et c'est non-seulement ce qu'on a fait, mais encore, dans la circonstance, on l'a communément représenté d'un âge avancé; on a fait de cette circonstance son trait caractéristique: ainsi de Garofolo dans le tableau qui, de la galerie Corsini à Rome, est passé dans *National Gallery* à Londres. Il s'agissait, dans ce tableau, non pas de mettre en scène un trait pris dans la vie vraie ou supposée de saint Augustin, mais de représenter la personne même du saint Docteur, à raison de quelque patronage dans lequel sainte Catherine lui est associée — patronage qui peut seul expliquer la présence de la sainte Martyre dans le tableau. C'est un des plus singuliers exemples de ce genre de composition pittoresque, par lequel on mettait en scène, dans une action commune, des Saints rapprochés d'abord uniquement comme objets d'une commune dévotion. En racontant la vision, les uns font de l'enfant un Ange, les autres en font l'Enfant Jésus lui-même. Garofolo, adoptant la seconde version, — on le voit par le rayonnement crucifère attribué à l'enfant, — va dédoubler la scène, et, pour montrer que cet enfant vient du ciel, il le montre en même temps dans le ciel, porté par la sainte Vierge, accompagné de saint Joseph, escorté par des légions angéliques. De sorte que, dans cette composition, il y a un reste de naïveté primitive et un excès de raffinement. Évidemment on ne saurait la prendre pour modèle, et accorder une pareille importance à cette prétendue vision. Nous préférerions qu'on s'abstînt de la représenter, ou du moins de l'attribuer à saint Augustin; cependant, comme l'apologue en lui-même est bien imaginé, et qu'il donne lieu de faire sentir quelle est la disproportion naturelle de l'esprit de l'homme et des vérités divines, nous comprenons que, comme moyen de l'exprimer dans l'art, et de le rendre plus clair, on continue de recourir à saint Augustin, sous le nom duquel il s'est vulgarisé. Mais alors il faudrait que ce fût le saint Docteur qui nous enseignât par ce moyen, et non pas lui qui parût avoir besoin d'un pareil enseignement.

Ayant déjà atteint les limites de l'espace que nous voulions lui consacrer, nous ne nous étendrons pas sur la série de faits où il pourrait être représenté dans un ensemble historique. Nous ne sommes d'ailleurs en mesure de citer aucun monument de ce genre d'une valeur capitale. Nous ne nous séparerons pas toutefois du grand évêque d'Hippone, sans avoir fait remarquer qu'une semblable série devant commencer par les rapports de saint Augustin enfant avec sainte Monique, offre les éléments de très-gracieuses compositions. Mme Jameson en cite, en effet, plusieurs qui ont été exécutées sur ce sujet. Mais surtout nous aimons à mettre sous les yeux de nos lecteurs, non content de le leur rappeler, ce

tableau d'Ary Scheffer, dont le même auteur dit, en terminant son article sur saint Augustin : « Qu'elle connaît peu de chose qui, dans le cercle « de l'art moderne, puisse lui être comparé, pour la vérité et la profon- « deur du sentiment et de la signification. »



Gravé par A. Foli.

31

Sainte Monique et saint Augustin à Ostie.
(Ary Scheffer.)

Saint Augustin ici est jeune encore, il n'est que néophyte, et l'œil de sa mère le devance, en s'élançant vers les horizons immenses où Dieu se rencontre sans qu'on puisse le comprendre. Mûri par l'âge, par l'étude, par l'expérience, devenu un grand Évêque et un grand Saint, si l'on veut le représenter comme l'esprit le plus vaste, le plus pénétrant, le cœur le plus aimant parmi les Pères de l'Église, on pourra encore se souvenir avec fruit de sainte Monique et de leur commune contemplation sur les rives d'Ostie.

V.

SAINT JÉRÔME.

Entre les Pères de l'Église, si l'on attribue à saint Augustin le vol de l'aigle, il semblerait que saint Jérôme devrait être comparé au bœuf pour la profondeur et l'opiniâtreté de ses si utiles travaux ; mais le lion ayant prévalu comme son attribut, quoique ce soit originairement par des motifs tout à fait fortuits, il vaut mieux rechercher les convenances de cette association, que de tenter de lui en substituer une autre à laquelle l'œil ne serait pas accoutumé. En fait, il n'y a pas de Saint plus facile à caractériser que saint Jérôme, en prenant le terme dans le sens d'une désignation passée en usage. Vous voyez un vieillard, ou à demi-nu, ou portant un costume monastique indéterminé, tenant à la main une pierre ou un livre, ou même ne tenant rien ; si un lion ou un chapeau de cardinal sont placés à côté de lui, aussitôt vous avez reconnu le saint et laborieux solitaire de Bethléem. Aussi, relativement à saint Jérôme, n'aurons-nous qu'à examiner les moyens de le désigner les plus usités, pour en apprécier la convenance, par rapport à son vrai caractère, et la manière de les employer.

De tous les Pères de l'Église, saint Jérôme est, sans contredit, celui dont les images sont les plus répandues, les plus populaires, et nous pourrions dire aussi les plus variées; mais comme leurs variétés sont elles-mêmes très-connues, il n'en résulte aucune obscurité. On considère le saint Docteur sous deux points de vue fort différents, mais souvent on réunit les attributs provenant de l'un et de l'autre. Saint Jérôme est un type du renoncement au monde, de la vie solitaire ; il en est devenu le type, surtout pour ceux qui les comprennent mal, qui n'en voient que les rigueurs, que les aspérités. D'un autre côté, comme Père de l'Église, il est l'homme par excellence des Saintes Écritures, il en est le meilleur, le plus solide interprète, l'homme qui a le plus contribué à les faire connaître, rôle essentiellement social. Dans les plus anciennes images que l'on connaisse de lui, c'est là ce que l'on considère ; dans les miniatures de la Bible de Saint-Paul-hors-les-Murs, comme frontispice, après la dédicace du scribe Ingobert à Charles le Chauve, on a représenté quelques traits de la vie du Saint sous le patronage duquel il semblait

que devait être mis tout travail de ce genre. Le caractère de ces représentations est essentiellement grave, comme les études auxquelles elles se rapportent. Saint Jérôme fait le voyage de Palestine, il discute contre les Pélagiens, et il les confond ; il explique les livres sacrés à sainte Paule et à sainte Eustochium ; il se consacre à l'étude de la langue hébraïque, entouré de livres, dans son cabinet de travail [1]. Prenez aussi saint Jérôme tel qu'il est représenté dans la basilique de Sainte-Marie-Majeure, sur le tombeau du cardinal Gonzalve Rodriguez (mort en 1299), où, avec saint Mathias, il accompagne l'image de Marie : vous verrez un vieillard encore vert, d'un caractère serein, dont les amples vêtements ne se distinguent de ceux de l'Apôtre que par le capuchon monastique [2]. Il n'y a rien là qui ressemble à cet âpre solitaire des temps modernes, réduit à un état de nudité qui le suppose bien éloigné des regards humains, et vivant au fond de quelque antre sauvage.

Nous ne pensons pas qu'on soit entré dans cet ordre d'idées avant le XIVe siècle, et une *predella* de la collection Campana, au Louvre (n° 100), donnée comme étant d'Ansano di Pietro, nous montre comment on pouvait entendre encore ce genre de composition au commencement du XVe siècle. Dans une série historique, le saint Docteur apparaît d'abord flagellé par deux Anges, en présence de Dieu, pour avoir trop aimé les écrivains profanes, conformément au songe qu'il avait eu dans sa jeunesse. On le voit ensuite se livrant à la pénitence dans le désert, nous dirons comment tout à l'heure. Le trait suivant fait apercevoir dans tout son jour la confusion faite de lui avec saint Gérasime, confusion d'où lui est venue l'attribution du lion [3]. L'histoire du lion guéri par le saint abbé, puis condamné à remplir l'office de l'âne qu'on l'accusait d'avoir mangé, est en effet appliquée dans ses détails au saint Docteur. Vient ensuite la mort de celui-ci, suivie de son apparition à un saint Évêque qui écrit sous sa dictée [4]. Ce saint Évêque n'est autre, nous en sommes convaincu, que saint Augustin, et cette apparition est celle dont parle la lettre apocryphe à saint Cyrille, que nous avons citée ci-dessus, et qui avait été imaginée précisément dans un but de glorification pour le défunt. Dans deux dernières scènes, saint Jérôme est aperçu dans le ciel par deux personnages, et il apparaît de nouveau, cette fois accompagné de saint Jean-Baptiste, à un saint Évêque, debout devant lui : nous ne saurions dire si c'est encore saint Augustin. On voit que l'artiste a suivi diverses légendes

1. D'Agincourt, *Peinture*, pl. XLI.
2. *Ib.*, *Sculpt.*, pl. XXIV ; Fontana, *Chiese di Roma*, T. III, pl. XL.
3. Le nom de saint Jérôme étant quelquefois écrit *Geronimus*, on voit combien il était facile de le confondre avec *Gerasimus*.
4. Saint Jérôme est vêtu en cardinal. Les deux personnages sont nimbés.

qui avaient cours alors, et non pas seulement la *Légende dorée*, où la confusion entre saint Jérôme et saint Gérasime est complète, mais où il n'est question d'aucune de ces apparitions. Quant au songe du saint Docteur et au passage de la lettre à Eustochium, où il décrit ses austérités et ses tentations lors de son premier séjour en Palestine, après s'être arraché aux séductions de la capitale du monde, Jacques de Varazze les rapporte, et l'on conçoit dès lors qu'au moyen d'un livre aussi répandu que le sien, ces deux sujets de tableau soient facilement passés dans le courant artistique, d'où il est arrivé que le second a primé tous les autres.

Ansano di Pietro a représenté saint Jérôme « agenouillé à l'entrée d'une « grotte, vêtu d'un sac, et il tient une pierre pour se meurtrir la poitrine. « Autour de lui, sur le terrain, se voient des serpents, des scorpions et « des crapauds. Dans le fond du paysage, sur le haut des rochers, on « remarque trois monastères [1] ». Pour bien être fixé sur la valeur de cette représentation, il est bon de se faire une idée juste des paroles du saint Docteur qui y ont donné lieu. Saint Jérôme écrit à sainte Eustochium son admirable lettre *De custodia virginitatis*, sur les soins à prendre pour sauvegarder la virginité, cette fleur des vertus. On ne la conserve pas sans combat, et après avoir rompu avec toutes les séductions du monde, on n'est pas assuré de ne pas avoir encore beaucoup à combattre; mais, quelle que soit la violence des assauts, avec l'assistance de la grâce, on remporte la victoire, et la joie des consolations vient dédommager de l'âpreté de la lutte. Le Saint cite son propre exemple : il s'était enfui de Rome, et, après avoir beaucoup voyagé, recherchant partout le commerce des saints solitaires qui peuplaient alors l'Orient, et des plus illustres serviteurs de Dieu dans tous les genres, il s'était fixé pendant quatre ans dans le désert de Chalcis, qui séparait la Syrie de l'Arabie. Il habitait un monastère; on le voit clairement quand il dit qu'il redoutait même d'être renfermé dans sa cellule, comme si elle eût connu ses pensées : *ipsam quoque cellulam meam..... pertimescebam.* Il s'agit alors de tentations qui venaient l'agiter au milieu même des macérations de la plus rude pénitence. Vêtu d'un misérable sac, sous un soleil brûlant, son corps avait noirci; il était amaigri, exténué par les jeûnes, par l'absence de sommeil : *Horrebant sacco membra deformia et squalida cutis, situm Æthiopiæ carnis obduxerat..... Si quando repugnantem somnus imminens oppressisset, nudo humo vix ossa hærentia collidebant. De cibis vero et potu taceo.....* « La chair », ajoute-t-il, « sans attendre la destruction de l'homme entier, était déjà morte; mes « passions seules étaient bouillantes. » *Et ante hominem suum jam carne præmortuâ, sola libidinum incendia bulliebant.* Il cherchait aux environs

1. *Notice des Tableaux du Musée Napoléon III*, p. 43.

du monastère les lieux les plus sauvages, les plus affreux rochers, les grottes les plus solitaires, pour y aller prier. Et là où il n'était plus entouré que de scorpions et d'autres vilaines bêtes, lui qui, par la crainte du supplice éternel, s'était condamné à une si affreuse prison, il n'était pas maître de son imagination : elle le ramenait malgré lui au milieu des délices de Rome; il se voyait comme entouré de danses et de plaisirs sensuels : *Ille igitur ego, qui ob gehennæ metum tali me carcere ipse damnaveram, scorpionum tantum socius et ferarum, sæpe, choris intereram puellarum..... Putabam me Romanis interesse deliciis.* C'est alors que, dans sa solitude, jour et nuit, il poussait des cris, inondait la terre de ses larmes, s'irritait contre lui-même, se frappait la poitrine de coups redoublés, et accroissait ses jeûnes et ses mortifications: *Memini me clamantem diem crebro junxisse cum nocte, nec prius a pectoris cessasse verberibus..... Et mihimet iratus et rigidus, solus deserta penetrabam.* Toutes ces rigueurs, ces luttes héroïques, étaient-elles sans heureux résultat ? A Dieu ne plaise! Après que son serviteur avait bravement résisté à la tempête, Dieu venait rendre le calme à son âme. Après que Jérôme avait répandu beaucoup de larmes et tenu longtemps les yeux levés vers le ciel, il se croyait quelquefois au milieu des Anges. « Alors », dit-il, « plein de joie et d'al-« légresse, je chantais au Seigneur : « Nous courrons après vous à l'odeur « de vos parfums ! » *Nec prius a pectoris cessasse verberibus quam rediret Domino jubente tranquillitas..... Ut ipse mihi testis est Dominus, post multas lacrymas, post cœlo inhærentes oculos, nonnunquam videbar mihi interesse agminibus angelorum, et lætus gaudensque cantabam : « Post te in odore un-« guentorum tuorum curremus ».*

On ne saurait trop en être persuadé pour représenter les Saints selon leur vrai caractère : au terme de toutes leurs angoisses, de toutes leurs épreuves, de tous les assauts que leur livrent la nature et le démon, il se trouve un grand calme : *Deo jubente tranquillitas!.....* La joie, la paix, la sérénité en viennent ainsi à former le fond inaltérable de leur physionomie. Ce ne fut là pour saint Jérôme qu'une épreuve transitoire ; dans ces combats dont il sortit si glorieusement vainqueur, on ne voit même pas qu'il ait été blessé, et lorsque, dans la suite, après être retourné à Rome, il la quitta de nouveau et vint s'établir à Bethléem, rien n'annonce qu'il y ait eu à combattre les mêmes ennemis. Profondément livré à l'étude dans le monastère que sainte Paule avait fait bâtir, s'il eut des luttes, ce furent des luttes de doctrines, luttes quelquefois pénibles à son cœur, car Rufin avait été son ami ; et pendant longtemps il avait aimé et admiré Origène pour son génie et ses immenses travaux, plutôt qu'il n'avait cherché à relever les erreurs devenues le sujet des querelles qu'il eut à soutenir. Ces circonstances mêmes étaient de nature à entre-

tenir en saint Jérôme ce que l'on se figure en lui d'austère. Avant de terminer sa longue vie, il eut encore bien des sujets de peine : dans cette solitude de Bethléem, où il survécut à sainte Paule, — non plus dans le désert, — il eut à déplorer le sac de Rome, où il avait laissé tant d'amis; il vit son monastère saccagé. Il convient donc, conformément à l'usage, de prendre saint Jérôme avancé en âge, pour le représenter dans son plus saillant caractère. Mais ce vieillard austère et attristé ne cesse d'être plongé dans l'étude des saints Livres ; il est le conseiller et le confident de la douce Eustochium : quand, en sa qualité de Saint, il n'aurait pas droit à la sérénité qui est commune à tous les Saints, on puiserait dans ces circonstances des motifs pour la lui attribuer. Dans tous les cas, ces circonstances doivent déterminer les traits particuliers de sa sérénité même. Austérité dans les traits, calme dans la physionomie, nuage de tristesse s'éclaircissant dans l'étude des saintes Lettres, se dissipant sous l'impression des célestes espérances, vieillard vêtu d'un costume monastique, voilà saint Jérôme. Son costume sera toujours un peu de fantaisie, puisqu'il ne doit s'assimiler à celui d'aucun Ordre religieux existant, pour éviter toute confusion; il ne sera cependant pas difficile à déterminer : il suffit, à cet effet, d'un capuchon adapté à son manteau, comme sur le tombeau du cardinal Gonzalve Rodriguez. Nous trouvons aussi de très-bons exemples d'une détermination semblable, donnés par le Beato Angelico dans la chapelle Nicolas V, et par Jean d'Udine, dans le tableau de *Jésus au milieu des Docteurs*. Le *Saint Jérôme* du pieux Dominicain est en même temps un modèle par son caractère méditatif, dans un sentiment plein de sérénité, avec une teinte de mélancolie. Nous avons dit ce qu'il y avait d'amour pour la science divine, dans celui qu'a peint l'élève de Raphaël, tendant les yeux vers le divin Enfant, dont il écoute les enseignements avant de rien écrire dans son livre. On remarquera d'ailleurs que le capuchon ici n'est qu'un pan du manteau relevé sur la tête, ce qui est d'un caractère plus antique. Le manteau que Raphaël lui-même attribue au saint Docteur, dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, serait susceptible d'être relevé ainsi : mais il ne l'est pas, et l'on sentirait l'utilité de quelque chose de plus monastique dans le costume du saint personnage, s'il était isolé. Il est d'ailleurs si bien caractérisé par sa profonde étude, qu'il ne serait pas besoin du lion qui l'accompagne pour faire reconnaître saint Jérôme. Dans la fresque de Saint-Sever, à Pérouse, qui, dans sa partie supérieure peinte par Raphaël, semble un prélude de celle du Vatican, le Pérugin, à qui seul revient toute la partie inférieure, était assez bien entré dans le caractère de saint Jérôme en le représentant sous la figure d'un vénérable vieillard, portant une cucule monastique, et méditant, un livre à la main; mais il faudrait plus d'énergie et une

application plus directe à l'étude, pour qu'on pût se passer du nom écrit au-dessous du Saint. Sinon on ne saurait s'en passer, en effet, dans une composition comme celle-ci, où d'ailleurs on ne voit aucun de ses attributs ordinaires, le lion ou le chapeau de cardinal, et où, au lieu d'être associé avec les autres Pères de l'Église, il n'y a entre lui et les Saints qui l'accompagnent que des rapports tout fortuits.

C'est toujours, dans ces diverses représentations, le Père de l'Église, le profond interprète des saintes Écritures, qui est montré en saint Jérôme, et nous devons dire que c'est là le saint Jérôme véritablement définitif. Néanmoins le saint Jérôme type de pénitence a aussi sa raison d'être, et il est, nous le répétons, plus populaire. La plupart des artistes que nous venons de citer, ou leurs contemporains, ont tour à tour adopté les deux types : le Beato Angelico, dans la fresque du chapitre de Saint-Marc, a représenté saint Jérôme à genoux, singulièrement amaigri et serré dans un sac bien misérable ; le Pérugin, dans un tableau où il est placé avec d'autres Saints, près du trône de Marie, ne l'a recouvert que d'un pan de draperie. En fait, il ne faudrait pas, quand on entre dans la voie des allusions directes au séjour dans le désert de Chalcis, donner le saint Docteur comme avancé en âge ; il faudrait le vêtir d'un sac, et non pas le laisser presque entièrement nu. Il n'est pas dit qu'il se soit frappé la poitrine avec une pierre. Cependant on peut considérer que la pierre est un signe, que, pour l'âge, on se conforme au type habituel, et que la nudité presque absolue est une manière pittoresque de traduire en peinture l'idée du sac et du dépouillement. Qu'on l'admette ! mais qu'on ne croie pas alors se conformer aux réalités rigoureuses de l'histoire, et que les spectateurs en soient avertis. Quant à l'âge, il est très-rare que saint Jérôme, en toutes circonstances, ne soit pas représenté avancé dans la vieillesse. On peut citer comme exemple du contraire, le tableau flamand de Douai, où nous avons rencontré pour la première fois saint Augustin portant son cœur, et où les quatre Pères de l'Église sont réunis ; il serait difficile d'en citer beaucoup d'autres parmi les innombrables images du saint Docteur.

Nous avons dit ce que nous pensions du lion qui lui est donné comme attribut : c'est originairement l'effet d'une confusion. Mais le lion dit l'énergie de saint Jérôme, il dit qu'il s'est fait l'homme de la solitude. Qu'il conserve donc cet attribut ; mais qu'on se contente d'excuser, sans les imiter, toutes ces représentations où l'on a montré le lion de saint Jérôme comme ayant été guéri ou apprivoisé par lui. C'est aussi seulement dans un sens tout symbolique, que l'on peut entendre avec vérité l'attribution qui lui est faite des insignes du cardinalat. Qu'il ait occupé près du pape saint Damase une position équivalente au cardinalat,

lorsqu'il revint près de lui, à Rome, avant de se fixer définitivement à Bethléem : on peut, jusqu'à un certain point, le supposer. Dans tous les cas, il suffit qu'en s'éloignant de Rome, il se soit privé de tous les honneurs qu'il avait droit d'y attendre, pour qu'on puisse déposer à ses pieds le chapeau de cardinal. Ainsi l'a fait le Beato Angelico, par exemple, dans la chapelle de Nicolas V comme dans la fresque de Saint-Marc. Nous aimons mieux cela que de voir le chapeau sur la tête du saint Docteur; nous n'aimons pas surtout le voir tout à fait vêtu de rouge, comme un cardinal moderne : c'est d'ailleurs ce que l'on n'a fait que rarement. Nous avons admis, en général, qu'on pouvait se servir d'un mode de désignation usité et universellement compris au temps où l'on est, pour exprimer ce qui, au temps où l'on se transporte, était rendu par des moyens ou qui ne sont plus connus, ou du moins qui seraient inintelligibles pour la plupart de ceux à qui l'on s'adresse. Mais quant à saint Jérôme, comme il n'est nullement prouvé qu'il ait été effectivement cardinal, il est mieux, ce nous semble, de représenter les insignes seulement comme lui étant offerts, sans aller jusqu'à l'en revêtir.

La trompette du jugement dernier est aussi un attribut qui se voit fréquemment près de saint Jérôme, dit le P. Cahier. On le lui a donné à raison d'un texte qui, selon le savant auteur, ne lui appartiendrait pas. Fût-il vrai que le saint Docteur eût dit que, quelque chose qu'il fît, il lui semblait entendre la redoutable trompette criant : « O morts, levez-vous ! » le tableau du Guerchin aurait singulièrement exagéré cette pensée, en montrant le Saint couché tout nu sur le sol, se réveillant en sursaut et tout effaré. Et cet ange qui semble avoir pour mission de ne lui laisser aucun repos avec son étourdissante trompette ! On ne saurait admirer là que la vigueur d'expression et la puissance du relief : comme idée, le souvenir de ce tableau n'éveille en nous que des impressions désagréables.

Sans être exempt de tout défaut du même genre, le chef-d'œuvre du Dominiquin nous a laissé de bien autres souvenirs : c'est l'œuvre d'art la plus célèbre qui ait été consacrée à saint Jérôme, et nous nous garderons bien de prétendre qu'elle soit au-dessous de sa réputation. Nous en avons parlé d'ailleurs suffisamment en d'autres occasions. Nous ne voulons plus qu'ajouter un mot sur ses précédents : nous avons signalé le tableau d'Augustin Carrache, que le Dominiquin a pu suivre de très-près, tout en conquérant, par la supériorité du sien, le droit de le voir traiter comme une œuvre vraiment originale. La dernière communion de saint Jérôme mourant fait aussi le sujet d'une des fresques où Carpaccio, dans l'église de Saint-Georges-des-Esclavons, à Venise, a peint l'histoire de saint Jérôme, et, dès lors, le pieux vieillard est représenté agenouillé, et, sinon

à demi-nu, du moins très-imparfaitement vêtu, pour recevoir le saint Viatique[1]. On ne trouverait peut-être pas d'exemples plus anciens des derniers moments de saint Jérôme, rendus de cette manière pittoresque. Mais ce côté peu vraisemblable du sujet n'est pas ce qui en fait au fond le plus grand intérêt. Quand on représentait le Saint mourant dans son lit et très-vêtu, comme l'a fait au XIV[e] siècle Starnina, dans l'église du Carmine, à Florence[2], on aurait pu aussi bien se pénétrer de ce qu'il y avait de touchant et de pathétique dans l'image de cet homme consumé d'années, exténué d'austérité et de travail, recueillant ce qui lui reste de force pour s'unir ici-bas encore une fois à son Dieu, afin de lui être mieux uni à jamais dans l'éternelle béatitude.

VI.

AUTRES PÈRES DE L'ÉGLISE LATINE.

Il est d'autres Pères de l'Église qui peuvent, par l'élévation de leur génie et l'importance de leurs écrits, disputer à saint Grégoire, à saint Ambroise, à saint Augustin et à saint Jérôme le rang privilégié qui leur est accordé. Néanmoins, dans l'art, le fait de cette préférence venant se joindre aux motifs qui l'ont déterminée, les Pères dont nous aurions maintenant à nous occuper ont été tellement distancés, qu'ayant été obligé de beaucoup nous restreindre, comparativement à tout ce que nous aurions pu dire des premiers, nous serions forcé d'être court pour les seconds, alors même que nous aurions beaucoup d'espace à leur consacrer.

Le trait de la vie de saint Léon qui était fait pour frapper le plus les artistes, est le merveilleux ascendant qu'il exerça sur Attila lorsqu'il l'arrêta aux portes de Rome : sujet de l'une des fresques de Raphaël dans les chambres du Vatican. On sait que saint Léon s'y voit sous la figure de Léon X, et que saint Pierre et saint Paul, suspendus sur sa tête, chacun un glaive à la main, apparaissent au roi barbare et lui causent cette impression de terreur respectueuse qui l'arrête. Ayala approuve ce mode de représentation[3], tandis que le P. Cahier, remarquant que les premiers

1. D'Agincourt, *Peinture*, pl. CLXII, fig. 13.
2. *Ib.*, *id.*, pl. CXXI.
3. Ayala, *Pictor christ.*, L. VI, cap. 1, § 7.

historiens de saint Léon ne parlent de cette apparition que d'une façon très-couverte, paraîtrait préférer que « le courage simple du grand pontife et sa majesté persuasive » fussent seuls mis en jeu sans « cet apparaît merveilleux » pour imposer au terrible chef des barbares [1]. Disons que ni l'un ni l'autre mode de représentation n'exclut la pensée de l'assistance divine. Le premier est d'une exécution plus facile; le second oblige à se pénétrer plus profondément de la grandeur morale qui doit, en toute circonstance, caractériser saint Léon.

Quant à des attributs qui lui soient devenus absolument propres, nous n'en connaissons pas; mais nous répéterons, après le P. Cahier, « qu'on le peint agenouillé devant le tombeau de saint Pierre, parce que, « ayant prié en ce lieu durant quarante jours, il reçut du prince des « Apôtres l'assurance que tous ses péchés étaient effacés, et qu'il allait « bientôt rendre son âme à Dieu [2] ».

Les images de saint Hilaire sont plus répandues que celles de saint Léon; mais nous n'en connaissons pas d'une assez grande valeur artistique pour pouvoir dire qu'on ait jamais seulement tenté de rendre son caractère. Pour le faire avec succès, il faudrait se rappeler le mot de saint Jérôme l'appelant le Rhône de l'éloquence chrétienne, ou, pour dire autrement, se rappeler sa parole vigoureuse et entraînante. Ferme d'esprit autant que de caractère, il saisit du premier coup d'œil la vérité sous ses traits décisifs, et il la soutient sans qu'aucune puissance humaine le puisse faire fléchir. Mais qu'on se garde bien d'en faire une nature rude et absolument inflexible : il n'y a que pour l'erreur et les fauteurs de l'erreur qu'il ne montrera aucune condescendance. On n'oubliera pas ses doux et paternels rapports non-seulement avec sainte Abre, sa fille, mais avec d'autres vierges chrétiennes, sainte Triaise, sainte Florence. On n'oubliera pas qu'il fut le père spirituel de saint Martin, et qu'il ressuscita un enfant pour lui donner le baptême et lui assurer, avant la dernière mort du corps, l'éternelle vie. C'est là un trait qui a servi et qui peut servir à le caractériser; on le représente aussi avec des serpents qu'il repousse ou qu'il arrête, parce que, en revenant de l'exil, ayant séjourné quelque peu dans l'île de Galinaria, sur les côtes de Gênes, qui était infestée de serpents, il les confina dans un canton de l'île où ils cessaient d'être nuisibles, ou bien les détruisit : image frappante de l'hérésie qu'il accula dans ses derniers retranchements et dont il arrêta la propagation partout où il étendit son influence. Ses luttes victorieuses contre l'arianisme, pour

1. *Caractéristiques des Saints*, T. I, p. 60.
2. *Ib.*, T. II, p. 741.

la défense du mystère de la sainte Trinité, font aussi que des symboles de ce grand mystère lui sont parfaitement appropriés. Cependant, comme tous ces attributs, ainsi que le livre des Docteurs et les insignes du Pontife, lui peuvent être communs avec d'autres Pères de l'Église, le P. Cahier est d'avis qu'on pourrait très-bien lui attribuer la trompe gauloise. « Le grand champion de nos provinces contre l'arianisme », dit l'éminent interprète des vitraux de Bourges, « a été nommé par saint « Jérôme : *Sermonis latini tuba... et latinæ eloquentiæ Rhodanus*, etc. « Venance Fortunat l'appelle :

« *Buccina terribilis, tuba legis, præco tonantis...*
« *Pectore belligerans*, etc., etc. [1] ».

Tandis qu'en France nous nous glorifions de saint Hilaire, saint Isidore de Séville est l'honneur de l'Espagne; nous ne voyons pas cependant qu'on ait signalé aucune manière bien caractéristique de le représenter. Ayala, qui cherche avec raison à le mettre en relief, s'attache surtout à démontrer qu'en l'entourant de livres, on doit éviter de le confondre avec le compilateur des fausses décrétales. Le P. Cahier, parlant des abeilles, rappelle qu'il a été fait à son sujet, sur les abeilles déposant dans sa bouche un rayon de miel, le même récit qu'on fait de saint Ambroise. « Là », ajoute le savant auteur, « si ce n'est plus précisément l'éloquence que l'on a voulu symboliser, « ce sera le travail infatigable qui butine partout diligemment [2] ». Ces paroles disent bien le caractère qu'il convient d'attribuer au saint évêque de Séville, et l'on pourrait s'en autoriser pour lui donner à lui-même les abeilles pour emblème. Frère de saint Léandre, de saint Fulgence de Carthagène et de sainte Florentine, abbesse, il peut être groupé avec eux. Enfin, se rappelant que saint Isidore conduisit à son terme l'œuvre de la conversion des Goths ariens au catholicisme, œuvre commencée par son frère saint Léandre, au moyen de l'éducation donnée au jeune roi Récarède, on le représentera lui-même avec un jeune roi à ses pieds [3].

Entre les autres principaux Pères latins, saint Paulin mérite qu'on ne l'oublie pas quand on traite de l'art, lui que nous avons eu souvent à citer pour ses poétiques descriptions des basiliques de Nole et de Fondi, construites ou décorées en grande partie par ses soins. On se souviendra, qu'il comptait dans sa famille une longue suite de sénateurs; que, très-riche originairement, il s'était fait pauvre; qu'il

1. *Caractéristiques des Saints*, T. II, p. 778.
2. *Ib.*, T. I, p. 20.
3. *Ib., id.*, p. 403; T. II, p. 709.

vécut longtemps dans cette pauvreté avant de devenir évêque de Nole, et qu'il cultivait un petit jardin; on n'oubliera pas non plus ce que l'on sait de l'élégance de sa diction et de l'inaltérable douceur de son caractère. Une église entre ses mains, un instrument de jardinage, des chaînes pour rappeler qu'il se rendit lui-même captif afin de racheter le fils d'une pauvre veuve, emmené par les Vandales : voilà les attributs qui lui conviennent.

Nous dirons aussi un mot de saint Pierre Chrysologue. Ce que l'on sait de lui et de son genre d'éloquence, ne semble point demander qu'on lui suppose un air imposant; mais on verra en lui un esprit lucide, solide et soutenu, qui eut occasion de montrer de la fermeté et qui en montra. Les circonstances les plus favorables pour le représenter, sont celles de son élection par le pape saint Sixte III, auquel l'apôtre saint Pierre et saint Apollinaire auraient apparu pour régler son choix; ou bien encore la venue et la mort à Ravenne de saint Germain d'Auxerre. D'après le P. Cahier, on met quelquefois à saint Pierre Chrysologue une sorte de patène ou de plateau à la main: il semblerait y avoir là quelque confusion avec un trait de son illustre visiteur qui, ayant reçu, pendant qu'il était à Ravenne, de l'impératrice Placidie, des mets fort délicats dans un vase d'argent, lui envoya en retour un pain d'orge sur une assiette de bois que l'impératrice fit enchâsser d'or et garda précieusement. Le P. Cahier nous apprend d'ailleurs que l'on conserve à Imola, lieu de la naissance du saint archevêque de Ravenne, une patène d'argent par le moyen de laquelle sont opérées beaucoup de guérisons [1].

VII.

PÈRES DE L'ÉGLISE GRECQUE.

Nous avons essayé de dire dans quelle mesure et dans quelles conditions les Pères de l'Église grecque, — saint Basile, saint Jean Chrysostome, saint Grégoire de Nazianze, saint Athanase — avaient été associés. Nous revenons à eux, en leur adjoignant saint Cyrille d'Alexandrie, pour voir comment on peut les représenter chacun en particulier. A l'exception de ce dernier, ils n'ont, comme l'a fait très-bien observer Mme Jameson,

1. *Caractéristiques des Saints*, T. I, p. 330.

aucun attribut qui les distingue[1], et l'on ne peut guère non plus s'appuyer sur des précédents, pour les faire reconnaître au moyen de leurs types de figure. Le *Guide de la Peinture* ne s'attache à peu près, selon son habitude, qu'à la forme et à l'allongement de leurs barbes; il la veut grande avec des cheveux gris pour saint Basile : c'est ainsi, en effet, que le saint évêque de Césarée a été représenté le plus souvent. Selon le *Guide*, saint Jean Chrysostome devrait être jeune, et avec peu de barbe : il a été lui-même ordinairement représenté avec une longue barbe. Saint Grégoire de Nazianze (le *Theologos*) et saint Athanase doivent avoir l'un et l'autre le front chauve et une large barbe, avec des différences peu appréciables. Nous ne savons si on s'est conformé à ces prescriptions dans les monuments de la Grèce moderne ; mais, dans les nombreuses représentations plus anciennes que nous avons pu comparer, nous ne voyons rien qui distingue ces Pères d'une manière soutenue. Dans le *Ménologe* de Basile, au x[e] siècle, comme dans les triptyques en ivoire de la Bibliothèque du Vatican et de la Bibliothèque de la Minerve, comme dans le *Calendrier moscovite* de Papebroke, on peut dire qu'il n'y a qu'un même type pour les figures, pour le costume et pour les attributs, type commun à tous les saints Pontifes ou Docteurs, soit orientaux, soit occidentaux. A peu d'exceptions près, ils sont debout, bénissant ou faisant le geste oratoire de la main droite, tenant le livre des évangiles sur un pan de leur manteau, et dans le costume des évêques orientaux. C'est ainsi que le Beato Angelico, dans la chapelle de Nicolas V, a représenté saint Jean Chrysostome. Mais, généralement, les Latins ont fait comme le pieux artiste dominicain lui-même, s'il était vrai que, dans cette même chapelle, il eût représenté saint Athanase avec la chape et la mitre des évêques occidentaux. Ainsi le peintre de l'abbaye de Saint-Lambert, faisant figurer saint Basile parmi les fondateurs d'Ordres, lui a attribué une chape, une mitre, et de plus une crosse, qui le rendraient en tout semblable aux évêques flamands de l'époque où ont été exécutées les peintures, si ce n'était sa longue barbe[2].

Il sera incontestablement mieux de suivre l'exemple donné par le Beato Angelico, pour la manière dont il a représenté saint Jean Chrysostome, et de distinguer les Pères de l'Église grecque, en leur donnant le costume des évêques, encore usité dans les rites orientaux. Mais comment les distinguer entre eux ? Ils se présentent tous comme des hommes à grand caractère, et, pour ainsi dire, de même famille. Baronius a donné une description des traits de saint Basile, d'après un ancien manuscrit

1. *Sacred and Legendary art*, T. I, p. 324.
2. Binet, *Vie des principaux Fondateurs des Religions*, p. 49.

d'auteur anonyme, de la Bibliothèque du Vatican. Le saint évêque de Césarée aurait été « d'une taille élevée, et il se serait tenu droit. Sec, « mince, brun de teint, son visage, avec quelque chose d'austère, aurait « été sillonné de quelques rides qui auraient tendu au contraire à don- « ner à sa physionomie quelque chose de riant (*paucas habens in vultu* « *rugas, easque renidentes*), et se seraient accordées avec un air réfléchi. « Un nez moyen, des joues allongées, une dépression assez marquée aux « tempes, une barbe épaisse et peu de cheveux, » et son portrait est achevé : portrait avec lequel, ajoute Baronius, s'accorde saint Grégoire de Nazianze, dépeignant son saint ami en trois mots, par son teint pâle, sa grande barbe et son air réfléchi[1]. Le P. Cahier fait observer qu'on représente plus particulièrement saint Basile, portant une église à la main, en sa qualité de fondateur de la grande famille monastique des Basiliens. Cette attribution est très-bien justifiée à ce titre; mais tous les Pères peuvent y avoir droit, parce qu'ils sont tous les soutiens de l'Église, sous d'autres rapports; et par le fait qu'elle n'est pas très-usitée comme spécialement propre à saint Basile, elle ne peut être d'une grande ressource pour le caractériser.

Il sera plus facile de trouver dans la vie de chacun de ces grands Pontifes, des actions vraiment caractéristiques. Le P. Cahier propose de représenter saint Basile lorsque saint Mercure lui apparaît comme venant en aide à ses prières, pour délivrer l'Église et le monde, de Julien l'Apostat qui en était le fléau. On comprend que l'évêque en prière et le soldat martyr doivent, pour se rencontrer, avoir l'un et l'autre un air tout militant. L'ennemi en ce moment n'est pas en leur présence ; mais saint Basile montra plus tard comment il savait l'affronter.

On se rappelle cette entrevue avec Modeste, envoyé de l'empereur Valens, qui, voyant en Basile le plus ferme rempart du catholicisme, avait entrepris de le faire fléchir. Le saint évêque s'était montré supérieur à toutes les menaces; le préfet venait de s'écrier que personne ne lui avait jamais parlé avec une pareille audace. « Vous n'avez donc « jamais rencontré d'évêque », lui répondit Basile. Il faudrait un rare talent pour concentrer tout le pathétique de cette scène dans deux physionomies. Il a été plus facile de mettre l'évêque en présence de l'empereur arien lui-même, non pas dans les pourparlers qu'ils eurent

1. *Constat Basilium fuisse procero habitu corporis et recto ; siccum, gracilem, colore fusco; vultu squalido, justo naso, superciliis in orbem inflexis, et adductis : cogitabundo similem, paucas habens in vultu rugas, easque renidentes, genis oblongis : temporibus aliquantum cavis, promissa barba, et mediocri canicie. Quibus consentit in oratione Monadica Gregorius Nazianzenus, dum ait ipsum fuisse pallidum, barbatum et cogitabundum.* (Baron., *Annal. ad an.* 378. — Ayala, *Pictor christ.*, L. VI, cap. X, § 10.)

directement ensemble les jours suivants, mais dans une circonstance qui se prêtait mieux à une composition dramatique. Valens, déjà demi-ramené, voulut, le jour de la fête de l'Épiphanie, qui arriva bientôt après, assister aux saints Mystères célébrés par Basile : il fut si frappé de l'ordre et de l'éclat des cérémonies, mais surtout de la piété et du recueillement de l'évêque à l'autel, qu'il en fut comme subjugué. et que, momentanément du moins, il suspendit ses projets de persécution. C'est là le sujet d'un tableau de Subleyras, qui eut un grand succès. Exécuté en grand pour l'église de Sainte-Marie-des-Anges, à Rome, il a été copié en mosaïque pour la basilique de Saint-Pierre, et le Louvre en possède le premier modèle de moindre dimension (n° 508). « Extraordinairement vanté », dit Valery, « pour l'ordonnance, la couleur, les draperies », décrit avec une singulière complaisance par Lanzi, parce que « la soie y semble de la soie », il suffit de rappeler qu'il fait évanouir l'empereur, pour montrer qu'il n'est entré que bien superficiellement dans le fond du sujet[1].

Saint Jean Chrysostome eut aussi dans sa vie plus d'une occasion de montrer de la grandeur d'âme, et quoiqu'il fût d'un extérieur moins imposant que saint Basile, il serait beau de le peindre, par exemple, lorsque, protégeant contre les fureurs du peuple. Eutrope, son ennemi personnel, qui s'était réfugié dans le sanctuaire, il profita de la situation de ce malheureux naguère au faîte des honneurs, maintenant grinçant des dents, plein de rage et d'effroi, pour faire sentir au peuple, du haut de la chaire, tout le néant des choses humaines. Peut-être serait-il préférable encore, et mieux dans le caractère de ce grand homme, en qui la douceur tenait encore plus de place que la force, et dont la force se manifesta surtout par une invincible patience, de le montrer au moment où, proscrit, il fait ses adieux, dans le baptistère, à sainte Olympiade et aux autres diaconesses, fondant en larmes. Mais il sera mieux, surtout le considérant par rapport à sa doctrine, de représenter à côté de lui saint Paul, lui dictant ou prêt à lui dicter ses admirables écrits, ou lui communiquant le souffle de son éloquence, comme dans un tableau fort loué d'Ayala, qui se trouvait de son temps dans l'église des Carmes déchaussés, à Ségovie, et conformément aussi à ces termes d'une leçon de son office, citée par le même auteur : *Cui Paulus Apostolus, quem ille mirifice coluit scribenti et prædicanti multa dictasse videatur* [2].

Saint Jean Chrysostome, physiquement, n'était pas non plus sans rapports avec saint Paul : comme l'Apôtre des Gentils, il était de petite taille ;

1. Lanzi, *Hist. de la Peinture en Italie*, Paris, 1824, T. II, p. 303.— Valery, *Voyages en Italie*, T. III, p. 101.—Mme Jameson, *Legendary art*, T. I, p. 338.

2. Ayala, *Pictor christ.*, L. v, cap. v, § 11.

ses austérités et ses souffrances l'avaient fort amaigri. Il sied plutôt de le représenter comme vieilli de bonne heure, qu'avec les apparences d'une vigoureuse vieillesse. Selon les opinions les plus favorables à la longueur de sa vie, il n'aurait pas vécu plus de soixante-trois ans. C'est par l'inspiration du regard, en exprimant l'ascendant d'une âme qui prend le dessus sur le corps, que l'on doit chercher à le grandir à proportion de l'idée qu'on se fait de son éloquence et de son génie [1].

Si les Grecs, dont les monuments nous servent de guide, s'étaient conformés à l'ordre du temps dans la classification de leurs grands Docteurs, nous aurions placé, avant saint Jean Chrysostome, saint Grégoire de Nazianze, qui l'avait précédé sur le siége de Constantinople, de toute la durée du long épiscopat de Nectaire qui occupa ce siége entre eux deux. Saint Grégoire d'ailleurs n'avait fait qu'y passer. Arraché malgré lui, déjà vieux et cassé, de la petite ville de Cappadoce, dont il avait gouverné l'Église sans même en avoir été jamais l'évêque titulaire, il avait volontiers cédé à l'orage, lorsque l'orage était venu l'assaillir dans sa haute dignité, et il s'était empressé de rentrer dans une solitude plus profonde que jamais. La douceur, plus encore peut-être que chez saint Jean Chrysostome, était le trait saillant de son caractère ; et, accompli comme il l'était en toutes sortes de choses, dit son biographe, c'était par la douceur qu'il excellait : *Qui licet virtutibus omnibus perfectissimus haberetur, mansuetudine tamen cunctis excelluisse videtur* [2]. Ces paroles sont dites à propos de sa conduite contre les Ariens, pour lesquels, tout en reconquérant sur eux tout le terrain qu'ils avaient gagné avec l'appui oppresseur de Valens, il avait tant de ménagements personnels, que les catholiques lui en savaient mauvais gré, au souvenir de tout ce que, peu auparavant, ils avaient souffert de ces cruels ennemis. Et, cependant, il faut se rappeler que ce même homme, condisciple de Julien dans les écoles d'Athènes, avait su le juger et le stigmatiser dès lors par ces sanglantes paroles : « L'Empire « nourrit un monstre dans son sein. » La vivacité du trait et l'énergie de langage ne lui manquaient donc pas au besoin. S'il se fût trouvé dans une situation qui l'eût demandé, nul doute qu'il ne se fût montré,

1. Le conte absurde dit de la *Pénitence de Jean Chrysostome*, écho des calomnies auxquelles fut en butte ce grand Saint,—conte stigmatisé par Mme Jameson comme il le mérite,—est cependant rapporté par elle avec quelque apparence de raison, puisqu'elle se propose d'expliquer toutes les légendes représentées dans les monuments de l'art, et que celle-ci a été en effet le sujet de quelques œuvres qui, sous le rapport artistique, ne sont pas sans valeur. Pour nous, à notre point de vue, nous avons hésité même à lui accorder la plus simple mention. (*Sacred and Legendary art*, T. I, p. 318.)

2. Boll., *Act. Sanct.*, Mai. T. II, p. 404.

par une noble résistance, à la hauteur de son saint ami, avec une apparence, ce semble, bien moins imposante.

Le *Guide de la Peinture* veut qu'on le représente chauve : il paraît qu'il l'était effectivement, lorsqu'il fut élevé sur le siége de Constantinople. On respectera toutes ces données, mais de telle sorte que rien de tout cela, rien de ce qu'il peut aussi y avoir de négligé dans sa tenue, — suite de la vie pauvre et pénitente qu'il avait embrassée, — ne fasse oublier ce qu'il y eut de distinction dans son esprit et d'élégance dans ses poésies. Pour relever sa physionomie à la hauteur qui lui convient comme Père de l'Église, on se souviendra surtout de son titre de *Theologos*, et des enseignements que saint Jérôme crut devoir venir puiser dans cette petite ville de Nazianze, qui sans Grégoire serait demeurée si obscure.

Tous ces grands Pontifes, ces sublimes Docteurs étaient, quel que fût le fond naturel de leur caractère, à la fois adoucis et fortifiés par la correspondance à la grâce de leur sublime ministère; les différences ne sont que des nuances, et tous auraient pu dire comme saint Basile au préfet Modeste : « Dans les circonstances ordinaires, nous sommes les plus « doux et les plus soumis des hommes, nous n'avons nulle fierté avec le « moindre particulier, à plus forte raison avec ceux qui sont revêtus « d'une telle puissance (la puissance des empereurs). Mais quand il s'agit « de la religion, nous n'envisageons que Dieu, et nous méprisons tout le « reste. »

On se figurerait facilement saint Athanase, cet inflexible adversaire d'Arius, avec un caractère de fermeté un peu hautaine; dominant encore l'adversité, quand il est obligé de la subir. Mais combien on s'éloignerait de la vérité, si, en lui, on ne faisait aussi la part de ce qu'il sut toujours conserver de la douceur commune à tous ces héroïques défenseurs de la vérité chrétienne! C'est saint Grégoire de Nazianze lui-même qui le dépeint en ces termes : « Sublime dans sa vie, humble dans son âme, d'un « accès facile..... d'un aspect angélique et d'un esprit qui l'était encore « davantage..... Doux et paternel dans ses réprimandes, il était éloquent « quand il avait à faire un éloge. Il savait tempérer toutes choses, aucune « de ses vertus ne tendit jamais à l'excès; réservé quand il s'agissait de « choses légères, il se montrait sans austérité en traitant des plus « graves... Venez tous, louez-le à l'envi, hommes, femmes, jeunes gens, « saintes vierges, prêtres et laïques, moines et cénobites.... Vous « l'avez tous vu au milieu de vous : que les uns louent ses jeûnes et ses « prières.... les autres, le soin qu'il prenait des pauvres.... Que les uns « disent comment il savait résister aux superbes; que les autres racontent comment il se livrait aux humbles[1]. »

1. Boll., *Acta Sanct.*, Mai. T. I, p. 192.

Voilà ce défenseur du plus sublime et du plus fondamental des mystères, esprit lucide et plein d'élévation, caractère à ne tergiverser jamais. Il conviendrait de lui attribuer, préférablement à tout autre, pour caractéristique, un symbole de la sainte Trinité; mais il n'y en a peut-être pas qui soient suffisamment en usage sous une forme précise et succincte, et rien ne vaudrait peut-être un cartouche ou un livre, sur lequel on lirait ces mots : *trinus et unus*. Dans tous les cas, l'expression qui convient le mieux à saint Athanase est celle d'une affirmation ferme et précise, fondée sur la confiance en Dieu, en l'associant le mieux possible avec tout ce que son digne émule a su nous faire connaître dans son admirable portrait. Et si l'on voulait le mettre en action, nous ne verrions rien de mieux à faire que de grouper autour de lui ses principaux adversaires, ses calomniateurs, ses persécuteurs confondus. Ils le furent au concile de Tyr, en 335, lorsqu'une femme qu'ils avaient subornée, attestant par serment qu'elle avait eu un commerce criminel avec le saint patriarche, fut convaincue de faux témoignage par la présence d'esprit de Timothée, prêtre d'Alexandrie, qu'elle prit pour saint Athanase et déclara reconnaître. Mais nous aimerions mieux encore montrer comment, en réalité, tous ces hérétiques ou ces suppôts de l'hérésie, les Arius, les Eusèbe, les Ursace, les Constance, les Valens, ont été confondus par le triomphe définitif et perpétuel des vérités défendues par saint Athanase. On les montrerait affaissés sous le poids de leur humiliation, de leurs remords, de leur rage impuissante, ou, s'il a plu à Dieu, de leur humble repentir; tandis que, sans hauteur ni dureté, mais avec une noble assurance, debout au milieu, le sublime docteur affirmerait mieux que jamais la Trinité divine et la procession du Verbe éternel contre lequel les portes de l'enfer seront à jamais impuissantes.

Saint Athanase fut le grand champion de la divinité de Notre-Seigneur Jésus-Christ. Ce fut un autre patriarche d'Alexandrie, saint Cyrille, qui fut à son tour le champion de la plus haute des prérogatives de la très-sainte Vierge, lorsque, à Ephèse, elle fut proclamée Mère de Dieu. Rien ne fut ajouté à la croyance de l'Eglise; mais ce qu'elle avait toujours cru fut alors plus solennellement proclamé. Le P. Cahier, en souvenir de ce grand événement et de la part qu'y prit saint Cyrille, a proposé de lui suspendre au-dessus de la tête l'image de la Vierge-Mère [1]. On pourrait également la lui mettre à la main. Il n'y a pas d'attribution mieux fondée quant à ses motifs; mais il faut dire qu'elle est sans précédent, tandis que saint Cyrille est, chez les Grecs eux-mêmes, si sobres de tout mode de désignation de ce genre, en possession d'un insigne spé-

1. *Caractéristiques des Saints*, T. II, p. 483.

cial. Seul parmi les Pères de l'Église et les saints Pontifes, il est représenté avec une sorte de coiffure assez semblable aux anciennes mitres et souvent timbrée d'une croix. On la lui voit dans des monuments du XIe ou XIIe siècle, et encore dans le *Calendrier moscovite* de Papebroke. Le *Guide de la Peinture* prescrit de la lui attribuer, et lui fait dire sur le cartouche ou la banderole mise entre ses mains : « Particulièrement d'une vierge sans tache, etc. » M. Didron fait observer, à ce sujet, l'analogie de cet ornement avec le voile que portent sur la tête les Vierges byzantines[1].

Paciaudi, à l'occasion d'un *Calendrier ruthénien* dont il a publié les figures pour les mois de janvier et de février, et où, au 17 janvier, saint Cyrille est associé à saint Athanase, donne lieu de supposer que cette coiffure provient de l'honneur qu'eut saint Cyrille de présider le concile d'Ephèse[2]. Dans tous les cas, il paraît que cet insigne a la même signification que l'image proposée par le P. Cahier ; et quelque moyen que l'on prenne, il sera toujours bon de mettre en relief, en représentant saint Cyrille, cette mission qui lui fut donnée, d'être, parmi les Pères de l'Église, le plus glorieux champion des prérogatives de Marie.

1. *Guide de la Peinture*, p. 316.

2. Paciaudi, *De Cultu S. Johannis Bapt.*, pl. des p. 113 et 116. Il cite ces paroles de Théodore Belsamon commentant Photius : *Ut itaque constaret eum habere jus et auctoritatem, Romani Pontificis, sedit* (S. Cyrille) *cum loro et condemnavit Historicum*. Le mot *loros*, en grec λῶρος, doit s'entendre d'une sorte de bandelette servant de coiffure.

ETUDE X.

DES SAINTS PONTIFES.

I.

CARACTÉRISTIQUES DES SAINTS PONTIFES.

Les divisions que nous sommes obligé de nous imposer pour répondre à un besoin de clarté, n'ont rien d'absolu : les grands Pontifes qui vont être actuellement l'objet de nos études, sont de la même famille que ceux dont nous venons de nous entretenir. S'ils n'ont pas laissé d'écrits, ils n'en ont pas moins enseigné la même doctrine; tous ensemble, ils ont été les continuateurs des Apôtres; tous ils étaient de la race des Martyrs; et quand nous nous rapprocherons un peu plus des âges modernes, nous rencontrerons de saints Pontifes que nous aurions rangés eux-mêmes dans la catégorie des Pères de l'Église, s'ils avaient vécu dans un temps plus voisin des sources sacrées dont ils ont continué de nous dispenser les eaux toujours pures et bienfaisantes. Ainsi il est entendu que nous nous occupons maintenant des saints Pontifes plus modernes, et aussi de ceux de l'antiquité chrétienne, qui, n'ayant pas laissé d'écrits, ne peuvent absolument recevoir le titre de Docteurs et de Pères de l'Église, quoique, à d'autres égards, leurs mérites ne soient pas moins grands. Nous avons là des églises fondées, des peuples entiers convertis, la fécondité du ministère, l'éclat des miracles.

Avant de nous attacher à quelques-uns des principaux types de cet ordre de Saints,— ceux qui sont invoqués nommément dans les Litanies, saint Sylvestre, saint Martin, saint Nicolas, passant en tête, — nous dirons quelques mots des attributs caractéristiques communs à tous les saints Pontifes. Ces attributs convenaient également à ceux aux-

quels nous nous sommes arrêté précédemment, à raison soit de leur titre de Martyrs, soit de leur titre de Docteurs; mais nous avons cru plus à propos de réserver nos observations sur ce point, pour le moment où nous envisagerions plus spécialement le caractère pontifical, dans les Saints qui vont nous occuper.

Les attributs des saints Pontifes, Papes ou Évêques, pris dans leur généralité, ne doivent être autres en principe que ceux de leur dignité même : les insignes de la papauté et de l'épiscopat. Comme l'on parle pour être compris, il faut se servir d'une langue entendue de ceux à qui l'on s'adresse : on attribuera aux saints Pontifes des insignes bien connus, et il y aurait souvent plus de pédanterie que de vérité, dans la prétention de leur donner le costume et les insignes que l'on supposerait avoir été effectivement à leur usage de leur vivant. Il y a une mesure cependant à garder; et si, à d'autres époques, on a pu vêtir, absolument comme ses contemporains, les personnages historiques mis en scène, il semblerait trop naïf aujourd'hui de n'établir aucune différence entre un évêque de l'antiquité chrétienne, un évêque du moyen âge et un évêque moderne. Nous croyons que, communément, ces trois catégories peuvent suffire. En fait, saint Clément et saint Grégoire, séparés entre eux par autant d'intervalle que nous le sommes du XIIIe siècle, n'étaient certainement pas vêtus identiquement de la même manière, soit dans l'habitude de la vie, soit dans la célébration des saints Mystères; et nous avons fait remarquer que l'image de saint Ambroise en mosaïque dans la chapelle de Saint-Satyre à Milan, avait pu être jugée du IVe siècle, par ce motif, entre autres, que le saint Évêque n'y portait pas encore le pallium épiscopal, dont on ne manqua pas de le revêtir toujours à partir du moment où cet insigne fut devenu généralement en usage pour ses successeurs, c'est-à-dire au Ve ou VIe siècle [1]. Mais il ne s'agit nullement pour nous d'éclairer ces questions de fait historique; notre mission sera remplie, si nous avons pu indiquer des moyens de caractériser les saints Pontifes, qui reposent sur des fondements plausibles et soient d'une intelligence facile. On pourrait, à la rigueur, se contenter de

1. Nous parlons là du pallium sous sa forme définitive, où il est réduit à d'étroites bandes d'étoffe qui entourent le cou et retombent en avant et en arrière. M. l'abbé Martigny (*Dict. des Ant. chrét.*, p. 498) cite un texte d'après lequel le pallium aurait été en usage comme insigne épiscopal au temps du pape saint Marc, qui siégeait en 336; mais, comme le fait observer le judicieux auteur, dans les premiers siècles, le pallium était d'une forme plus ample, et rien ne prouve qu'au temps de saint Marc il eût été réduit à ses proportions tout hiératiques. M. Martigny parle aussi du sarcophage de Milan, où un saint évêque porte le pallium sous cette dernière forme. Ce sarcophage passe pour être du IVe siècle, mais il ne nous paraît pas prouvé qu'il ne soit pas plus moderne d'un siècle au moins.

deux modes seulement de désignation, répondant à ces deux termes : — un évêque moderne ; un évêque plus ancien que les temps modernes, — et c'est ce que l'on fait journellement, en attribuant à tous les saints Pontifes antérieurs à l'ère moderne, selon que ce sont de saints Papes ou seulement des Évêques, la tiare ou la mitre basse, la première sans couronne ou avec une seule couronne, et la chape ou la chasuble ample, souple, point ou peu échancrée ou drapante ; on y joint la férule ou la crosse assortie : c'est-à-dire que l'on prend son type au moyen âge. Veut-on avoir aussi, pour l'antiquité chrétienne, un type distinct de celui du moyen âge : ce type est lui-même tout trouvé ; son insigne essentiel est le pallium, et il demande que la tête reste nue. Il ne sera pas aussi immédiatement compris de la foule, mais il est assez connu pour ne présenter aucune énigme aux esprits cultivés ; le terrain est préparé, et, pour peu que cet usage se répande, il sera promptement compris de tous. En somme, nous ne voyons que des motifs pour encourager cette triple distinction. Mais il ne faudrait pas se montrer exigeant pour ceux qui, en attendant qu'elle ait prévalu, croiraient suffisant de n'en avoir que deux : les arguments que l'on invoquerait contre eux pourraient être retournés contre l'emploi du pallium adopté aux VIe, VIIe, VIIIe ou IXe siècles de l'antiquité chrétienne uniformément. Cet emploi donne lieu encore à une autre question. Le pallium, désormais, selon la discipline moderne, est un insigne qui, absolument, n'est propre qu'au Souverain Pontife, et qu'il ne confère, à peu d'exceptions près, qu'aux archevêques ; ajoutons dans le rit latin, car tous les évêques grecs le portent, ou portent du moins un insigne analogue et de même origine [1]. Il n'est pas douteux qu'on ne puisse l'attribuer à tous les anciens papes, à tous les anciens titulaires de métropole, à tous les anciens évêques orientaux. Pourra-t-on également l'attribuer aux évêques occidentaux qui n'avaient aucune suprématie primatiale ou métropolitaine ? Il ne nous appartient nullement d'en décider, et nous nous en remettons complétement à l'autorité compétente ; mais admis à plaider devant elle, nous nous dirions incliné à le croire jusqu'à décision contraire, pourvu qu'on établisse entre la manière de porter le pallium que nous pouvons appeler archéologique, et celle des archevêques actuels, une différence analogue à celle que l'on peut remarquer dans les monuments, à celle aussi qui existe entre les Latins et les Grecs. Le pallium pouvait être originairement un insigne commun à tous les évêques, et il se serait particularisé quand il est devenu propre au Pape. Il s'est en effet particularisé à tel point, qu'il est tissu avec une laine choisie et qu'il est l'objet de soins et de rites tout spéciaux. Les monuments de l'antiquité

1. Bourassé, *Dict. d'Arch. sacrée*, T. II, col. 479.

chrétienne, où de simples évêques peuvent être représentés sont rares, et ils ne peuvent fournir que peu de données quant aux insignes qui leur étaient attribués. Sous ce rapport, nous ne sommes pas cependant tout à fait pris au dépourvu, et nous remarquons dans la mosaïque de Saint-Venance, près Saint-Jean de Latran (VIIe siècle), que le pallium est porté par le Saint titulaire et par saint Domnus, qui, selon Baronius, étaient probablement évêques de quelques siéges secondaires dans la Dalmatie ou dans l'Istrie [1]. Dans la crypte funéraire de sainte Cécile, découverte par M. de Rossi, le saint Urbain représenté à côté de l'illustre Vierge, vers le VIIIe siècle — saint Évêque, tout autre, comme l'a démontré l'éminent archéologue, que le saint Pape Urbain Ier — porte lui-même le pallium [2]. Nous croirions que les Grecs, en continuant d'attribuer cet insigne à tous les évêques, n'auraient fait que conserver un usage général à cette époque, au moins comme moyen de désignation iconographique dans les monuments de l'art, et par l'effet peut-être de la grande influence qu'ils exerçaient alors sur toutes les écoles artistiques. C'est aussi comme moyen de désignation iconographique que nous plaiderions en sa faveur, afin qu'il puisse désigner tous les évêques qui ont vécu avant le moyen âge. A partir de cette période, l'attribution de la crosse et de la mitre étant faite à tous les évêques, il n'y a plus de raison pour étendre l'usage du pallium à ceux auxquels désormais, canoniquement, il n'appartiendrait pas de le porter. Si la même règle devait s'étendre aussi rigoureusement à l'antiquité chrétienne, on serait dans l'obligation de suppléer par l'attribution iconographique de la crosse et de la mitre à tous les évêques sans distinction d'époque, car il importe d'être clair et précis, et à part le pallium, la crosse et la mitre, nous ne voyons pas d'insignes épiscopaux qui soient assez connus pour avoir assez de clarté et de précision.

Pour les saints Papes, à les considérer isolément, il n'y a pas de difficulté quant aux modes de désignation, d'abord par le pallium et la tête nue, ensuite par la tiare, soit qu'on la comprenne comme étant par elle-même l'insigne du couronnement, ou qu'on la ceigne d'une couronne proprement dite. Mais on remarquera que le pallium étant communiqué au moins à tous les saints Patriarches ou Archevêques, il ne serait pas facile de distinguer les saints Papes, si pour ceux-ci on ne recourait, quelle que soit leur antiquité, à l'emploi de la tiare. Dans les cryptes de Sainte-Lucine, attenant au cimetière de Saint-Calixte, parmi les peintures du VIIe ou VIIIe siècle, découvertes et publiées par M. de Rossi, saint Corneille (pl. XVII, fig. 1) ne se distingue en rien de saint Cyprien, dont l'image

1. Ciampini, *Vet. mon.*, T. II, pl. XXXI, p. 108.
2. De Rossi, *Roma sott.*, T. II, pl. VI.

est associée à la sienne. Le saint Pape, comme le saint évêque de Carthage et les autres saints Pontifes qui les accompagnent, portent tous uniformément le pallium et le livre, l'ample chasuble, et sur leurs têtes nues se dessine également la couronne cléricale [1]. Chacun d'eux est désigné par son nom, et, en pareil cas, on comprend que ce soit indispensable. Il y aurait lieu de s'en tenir ainsi à des attributions communes à diverses classes de pontifes, pour les saints Papes eux-mêmes, dans une composition où l'on prendrait à tâche de serrer de très-près la vérité historique, sauf à recourir à des circonstances de fait pour dire quels ils sont. Mais on sera non moins vrai d'une autre manière, en se servant du langage usité, en continuant, par exemple, de rendre saint Grégoire reconnaissable à première vue parmi les Pères de l'Église, par la seule attribution de la tiare. Dans les planches de Ciaconius, nous remarquons que le plus ancien Pape qui soit ainsi couronné, est saint Marc (336). Mais auprès de tous les Papes, à commencer par saint Pierre, la tiare a été posée comme insigne héraldique ; et nous rappelant qu'elle a pu en effet être comptée parmi les attributs convenablement assignés à saint Pierre, nous ne saurions mettre en doute qu'au même titre, c'est-à-dire comme attribut iconographique, elle ne convienne à tous ses successeurs, quelle que soit leur époque. Mais on pourra tenir compte, selon le ton que l'on entendra donner à son œuvre, de la différence entre un insigne porté par le saint personnage représenté, et un symbole placé seulement à côté de lui pour dire qu'il était revêtu du souverain pontificat.

II.

SAINT SYLVESTRE.

Le grand honneur de saint Sylvestre, c'est d'avoir attaché son nom au triomphe de l'Église. Il participa à toutes les grandes fondations que Constantin fit à Rome, ou plutôt on doit croire que ce fut lui qui les suggéra et en dirigea l'action. Baptisa-t-il le premier empereur chrétien? A cet égard, la version du *Liber pontificalis*, adoptée dans les leçons du bréviaire romain, est en contradiction avec le texte d'Eusèbe, d'après lequel Constantin n'aurait été baptisé qu'au moment de sa mort, à

1. De Rossi, *Roma sott.*, T. I, pl. VI, VII.

Nicomédie. En présence de deux autorités, l'une et l'autre aussi graves, il est permis d'hésiter. On a cherché à expliquer la chose par un second baptême, que Constantin, circonvenu par Eusèbe de Nicomédie, se serait laissé administrer à la manière des Ariens, sans pour cela renoncer dans le fond à la foi de Nicée, que les hérétiques dont il était entouré prétendaient artificieusement laisser intacte, pour conserver ses bonnes grâces. Sans avoir à se former une opinion définitive à cet égard, l'artiste pourra très-bien se prévaloir de la pratique admise, et faire baptiser Constantin par saint Sylvestre : c'est là, dans l'art, l'action la plus caractéristique du saint Pontife. Nous ne pouvons pas citer de monuments qui la représentent avant le XIII[e] siècle : nous ne l'attribuons qu'à la rareté, dans les siècles qui précèdent, des séries de faits historiques particuliers à un Saint. La plus ancienne image de saint Sylvestre que nous pourrions citer — après celle qui lui était consacrée, avec tous les autres Papes, dans la basilique de Saint-Paul, — serait celle du triclinium de Léon III, où l'on a cru qu'il recevait directement les clefs des mains de Notre-Seigneur, en regard de Constantin, auquel est remis l'étendard comme défenseur de l'Église. Mais nous croirions plutôt que celui à qui les clefs sont données, n'est autre que saint Pierre lui-même.

Dans le *Ménologe* de Basile, saint Sylvestre est représenté simplement selon la manière commune aux saints Pontifes, exemple qui a été observé encore bien des siècles après, dans le *Calendrier moscovite* de Papebroke, au 2 janvier. Comme attribut fixe dans l'Église latine, une discipline lui est mise à la main dans les planches de Ciaconius [1]. Il faut croire que cet insigne n'a jamais été très-usité pour le caractériser, car le P. Cahier n'en parle pas; à s'en tenir à ses indications, l'attribution la mieux appropriée à saint Sylvestre serait le dragon : dragon que nous comprenons plutôt encore comme image du démon et de l'idolâtrie vaincue, que dans le sens de la légende, qui en fait un animal réel. M[me] Jameson dit avoir vu, dans une collection particulière, une petite image de saint Sylvestre en pied, portant dans la main un dragon, dont la gueule est fermée par trois fils entortillés[2]: c'est une allusion à la légende d'après laquelle il aurait, en effet, fermé la gueule du dragon en la scellant d'une croix. On le représente aussi avec un bœuf, parce que, selon cette même légende, étant entré en controverse avec un juif qui, pour

1. *Historiæ Pontificum*, T. I, p. 90. — La figure du saint Pape, très-probablement, est donnée d'après quelques-unes de ses images plus anciennes, et n'est pas de l'invention du graveur. Au lieu du pallium, attribué aux Pontifes qui précèdent et qui suivent, saint Sylvestre y porte une chape, et— seul entre eux tous, jusqu'à saint Grégoire— le *camauro*, cette large calotte de velours rouge, qui a cessé d'être en usage depuis Clément XIV.

2. *Sacred and Legendary art*, T. II, p. 690.

montrer son pouvoir, aurait, au moyen de quelques paroles, fait mourir un bœuf furieux, il aurait ressuscité cet animal et l'aurait rendu plein de douceur.

On s'appuie sur un fondement plus sérieusement historique, quand on le représente tenant à la main les portraits de saint Pierre et de saint Paul, qu'il montra à Constantin. Mme Jameson a observé, dans la galerie de Bologne, un exemple de ce fait, qui nous a échappé.

Quant aux séries de représentations historiques consacrées au saint Pontife, elles sont toutes tirées de sa légende. Cette légende est très-développée dans une verrière de la cathédrale de Chartres, à commencer par sa première éducation. On le voit confesser sa foi, il est délivré de prison par saint Melchiade, puis ordonné prêtre par son saint prédécesseur. Il reçoit ensuite la nouvelle de sa promotion : alors son histoire se mêle avec celle de Constantin. Parmi les traits représentés, on remarque le songe de l'empereur, son baptême, les travaux pour la construction des basiliques, auxquels contribuèrent l'empereur et le pontife. Le verrier termine par l'histoire du taureau et par la sépulture de saint Sylvestre[1]. Dans la chapelle Saint-Sylvestre, dépendant de l'église des Quatre-Couronnés, à Rome, des fresques de même époque débutent par le trait attribué à Constantin, qui, après avoir été sur le point de céder à l'abominable conseil de se baigner dans le sang d'une multitude d'enfants, pour se guérir de la lèpre, aurait rendu ces enfants sains et saufs à leurs mères : trait aussi représenté dans la verrière. Le songe et le baptême y figurent de même, et de plus, entre deux, la scène où saint Sylvestre fait reconnaître à Constantin, les portraits de saint Pierre et de saint Paul qui lui étaient apparus. La série se termine par l'histoire du bœuf, et très-probablement par celle du dragon, en grande partie effacée, et qui ne se voit pas dans la verrière[2].

Sur le fond de la même légende, sont encore conçues les fresques de Giottino, dans la chapelle attenant à la sacristie de *Santa Croce*, à Florence, et une *predella* du Beato Angelico, dans la galerie Doria, à Rome[3].

Dans la salle de Constantin, au Vatican, deux des grandes fresques représentent le baptême de Constantin par saint Sylvestre, et la concession qui est faite au saint Pape, par l'empereur agenouillé, du pouvoir temporel sur la ville de Rome : tableaux exécutés, le premier par François

1. Bulteau, *Description de la Cathédrale de Chartres*, p. 244.
2. D'Agincourt, *Peinture*, pl. CI.
3. Mme Jameson, *Legendary art*, p. 691.

Penni dit le *Fattore*, le second soit par Jules Romain lui-même, soit par Rafaellino del Colle, d'après les dessins de celui-ci.

Dans ces deux tableaux d'ailleurs, conçus sans aucun égard à leur liaison, les artistes n'ont point cherché à donner à saint Sylvestre un caractère déterminé : ils en ont fait un Pape quelconque, lui attribuant ici les traits de Clément VII, là des traits tout différents. Pour le tableau de la *Donation*, il est probable que Raphaël n'avait laissé aucun dessin, tandis que dans celui du *Baptême*, on sent quelque chose qui vient de lui : il est très-bien ordonné, et il y a de la piété dans les expressions, dans celle du Pontife en particulier. Nous ne pouvons dire cependant que son type réponde suffisamment à l'idée que nous nous faisons d'un grand Pape, qui se montra au niveau de la situation où il se trouva. Nous voudrions en lui, avec une noble simplicité, le sentiment de ce prodigieux triomphe qui amène le maître du monde à se courber devant le Vicaire de Jésus-Christ : sentiment qui ne pourrait mieux se traduire que par des yeux levés au ciel, pour rendre à Dieu de vives actions de grâces.

III.

SAINT MARTIN.

Saint Martin, dirons-nous avec Ayala, n'est pas seulement un grand évêque, c'est un des types par excellence de l'épiscopat ; et, si nous voulions en parler dignement, ce n'est pas quelques pages seulement de notre ouvrage que nous devrions lui consacrer ; cet ouvrage tout entier n'y suffirait pas : *Si de præclaris gestis Beati Martini Turonensis Episcopi immo Sanctorum Episcoporum (si ita loqui licet), archetypi, aliqua vel summatim, hic recensenda essent, majoris operæ volumen exposcerent* [1]. Quelle que soit, cependant, la grandeur de saint Martin comme évêque, ce n'est pas à ce titre qu'il joue son principal rôle dans l'art chrétien, et qu'il est devenu le plus populaire. A ce point de vue, chez lui le catéchumène prime le pontife, et c'est le jeune légionnaire des armées romaines, coupant son manteau pour en donner la moitié à un pauvre, qui est resté le plus célèbre, et qui a été si souvent représenté. Nous disons à dessein que le catéchumène est resté le plus célèbre, car à l'époque où

1. *Pictor christ.*. L. VIII, cap. IV, § 4.

la chape de saint Martin était devenue notre étendard national, c'était bien le saint Évêque que nos pères entendaient prendre pour protecteur. Ce que l'on peut dire de mieux, c'est qu'il brille d'une vive lumière dans toutes les positions par où il est passé. Contraint au service militaire, il l'illustra par cet acte de charité qui est devenu le type du genre. S'étant fait le disciple de saint Hilaire, il fut le principal et, peut-être, le premier promoteur de la vie monastique en Occident, avant saint Benoît. Élevé sur le siége de Tours, il y mérita ce titre d'*architype des saints évêques*, dont nous nous faisons l'écho. Il fut l'apôtre de nos campagnes encore païennes. Détruisant l'empire du démon, il eut à soutenir des luttes terribles contre cet ennemi de tout bien, et fut toujours victorieux. Ses miracles furent sans nombre, et des plus éclatants. On doit se rappeler aussi, pour le bien représenter, avec quelle liberté et avec quelle résolution il abordait les empereurs et leur imposait le respect. S'étant fait baptiser, après la vision qui avait été la première récompense de son grand acte de charité, il avait pris avec Dieu des engagements qui le dispensaient du service militaire; et bien qu'il occupât déjà un grade important dans sa légion, il se crut obligé, à la veille d'une bataille, de refuser sa part d'une gratification que Constance offrait à toute son armée pour l'animer au combat. « Pour moi, dit-il à l'empereur, je suis « soldat du Christ, et comme tel, il ne m'est pas permis de prendre part « à une lutte sanglante »[1]. Constance, irrité, le traita de lâche: le jeune officier offrit de se présenter sans armes, au front de la bataille, et d'avancer jusque dans les rangs des barbares. Le défi avait été accepté; mais les ennemis, le lendemain, firent leur soumission, la bataille n'eut pas lieu, et Martin obtint son congé.

Devenu évêque, il était venu solliciter de Valentinien, en faveur de la religion chrétienne, quelque chose que l'empereur était résolu de ne pas accorder, par ménagement excessif pour les païens. Martin, ne pouvant obtenir d'audience, entra néanmoins dans le palais, d'après les encouragements d'un Ange, et aborda Valentinien. Ce prince, accoutumé à témoigner du respect aux évêques, concentrait sa colère; mais il ne voulait pas se lever. Le feu prit soudainement à son siége, il se leva malgré lui, et, reconnaissant en cela la main divine, il consentit à tout ce que Martin lui demandait.

Voici encore le saint Évêque en présence de Maxime. Gratien, fils de Valentinien, avait été trahi par ses propres soldats, et assassiné. Maxime était seul maître des Gaules. Martin va le trouver à Trèves, pour demander la grâce de plusieurs des partisans de Gratien, condamnés à mort; il lui fait comprendre qu'il désapprouve son insurrection, et il amène le vain-

1. Dom Chamard, *Saint Martin et son monastère de Ligugé*, p. 15.

queur à s'excuser, au milieu même de l'enivrement de ses succès. Ce fut alors qu'ayant consenti, après bien des résistances, à s'asseoir à la table de Maxime, il témoigna publiquement qu'il estimait le caractère sacerdotal supérieur en dignité à la pourpre impériale. Maxime, pour lui faire honneur, avait voulu que la coupe lui fût d'abord remise, pensant que la recevant ensuite, lui-même, des mains du saint Évêque, il en serait plus honoré; mais saint Martin, trompant son attente et celle de tous les convives, l'offrit à un prêtre qui se trouvait présent. Le prince d'ailleurs ayant su bien accueillir la leçon, elle fut goûtée de tous les assistants. Comblé d'honneurs qui, pour lui-même, lui étaient indifférents, le saint Évêque dut s'y prêter gracieusement, car de la part de ceux qui les lui offraient, ils annonçaient le sentiment de l'élévation de son ministère évangélique, sentiment qu'il voulait leur inspirer. Et ce dut être de ce ton paternel qui adoucit les plus rigoureux avertissements, qu'avant de quitter Maxime, il lui prédit qu'après de nouveaux succès, une défaite et la mort seraient la dernière conséquence de son entreprise. Ce fut aussi alors qu'il plaida en faveur des Priscillianistes, ne voulant pas que l'on employât, contre ces hérétiques, d'autres armes que les peines canoniques qui les retranchaient de l'Eglise. Et plusieurs fois il revint à Trèves pour soutenir le parti de la clémence.

Nous avons vu Martin traitant avec les grands; voyons-le aussi dans ses rapports avec les habitants des campagnes (*pagani*), chez lesquels les vieilles superstitions étaient si enracinées, et qu'il amena en si grand nombre à la lumière du christianisme. Rien ne les en éloignait plus que la vénération qu'ils avaient pour leurs arbres sacrés, et l'on a volontiers représenté saint Martin dans la circonstance que voici : Il avait obtenu qu'un arbre sacré fût abattu, à la condition que lui-même serait lié du côté où cette masse écrasante devait naturellement tomber. Mais, aussitôt que le saint Évêque placé au-dessous eut fait le signe de la croix, l'arbre se redressa miraculeusement, et tomba du côté opposé.

C'est donc avec grande raison que l'on donne comme un modèle des saints Évêques, ce grand homme qui fait face, on peut le dire, à tous les besoins de son temps. Contraint dès sa première jeunesse à vivre dans les camps, il n'avait pu se former par l'étude des lettres humaines dans lesquelles étaient si versés les grands Pontifes compris dans la catégorie précédente. Mais il possédait une éloquence naturelle, un esprit vif et pénétrant; il avait des solutions toujours promptes et faciles sur les passages les plus obscurs des saintes Écritures; et Sulpice Sévère, cet esprit, au contraire, si cultivé, affirmait que d'aucune autre bouche il n'avait entendu sortir tant de science, des aperçus si ingénieux, des discours si bons et si purs.

Il n'est pas possible de rendre dans une image tout ce que l'on peut dire d'un Saint; et si nous avions réussi à faire comprendre quel était saint Martin, nous serions bien éloigné encore d'avoir donné les moyens de le bien représenter. Mais on comprendra qu'autant on s'éloignerait du vrai en lui attribuant quoi que ce soit de dur, de hautain ou d'inculte, autant on pourra s'en rapprocher si, avec la sérénité et la paix qui est commune à tous les Saints, avec la gravité qui convient à un Évêque, on sait imprimer à son caractère quelque chose de particulièrement simple, pratique et résolu.

Mais, si bien que l'on entre ainsi dans le caractère des saints Pontifes, ils participent tous des mêmes qualités, à un trop haut degré pour qu'on puisse, par ce seul moyen, les distinguer les uns des autres : il faudra donc pour saint Martin, comme pour tous les autres Évêques, recourir aux attributs ou aux actions caractéristiques. D'attributs fixes, nous n'en voyons pas qui lui aient été très-convenablement appropriés. S'il en avait eu, on n'aurait pas trouvé utile de placer une oie à côté de lui dans beaucoup de ses images : attribut qui paraît se rapporter uniquement à l'époque de sa fête, et aux festins rustiques qui, en beaucoup de contrées, se faisaient à cette époque. Les actions propres à caractériser saint Martin sont, au contraire, très-bien déterminées; l'on peut s'en tenir aux trois suivantes : le don de la moitié du manteau, l'arbre tombant du côté opposé à celui où il penchait, la messe de saint Martin. Saint Martin, comme il allait célébrer le saint sacrifice, fut sollicité par un pauvre, et se dépouilla de sa tunique pour la lui donner, ne conservant que son vêtement sacerdotal supérieur, c'est-à-dire la chasuble. On comprend que la chasuble, — selon son étymologie, *casula*, petite maison, — couvrant tout le corps quand elle était abaissée, il lui ait été possible de dissimuler d'abord l'état de dépouillement où il s'était mis; mais aussitôt qu'il aurait relevé les pans de sa chasuble sur ses bras, comme il le fallait pour la célébration des saints mystères, il n'eût pas été dans un état décent. Il demanda donc à son diacre le vêtement qui lui manquait pour un pauvre. Ce pauvre c'était lui, et comme d'ailleurs aucun pauvre ne paraissait, le diacre ne comprenait pas. Toutefois, se sentant pressé, il alla, de très-mauvaise humeur, acheter chez un fripier voisin une mauvaise tunique courte et étriquée, qu'il jeta aux pieds de l'Évêque : celui-ci s'en revêtit, et monta à l'autel. Sa chasuble relevée alors, on put voir qu'il ne portait, au-dessous, que ce misérable vêtement, qui suffisait à peine à la stricte décence; mais aussi, plusieurs des assistants aperçurent, sur sa tête, un globe de flammes, qui rayonnait sans la brûler. C'est le sujet d'un tableau de Le Sueur.

Ce trait, on le voit, est le pendant de l'aumône faite aux portes

d'Amiens par le jeune légionnaire; il offre le moyen de représenter saint Martin évêque, encore comme un type de la plus parfaite charité envers le prochain, de cette charité qui va jusqu'à se dépouiller soi-même, et qui, pratiquée pour l'amour de Jésus-Christ, est considérée par le divin Sauveur comme vraiment faite à lui-même. Jésus le témoigna en apparaissant à saint Martin catéchumène, revêtu de cette moitié de manteau donnée à un pauvre; il le témoigna de nouveau, au moyen de ce globe de feu qui, par lui-même, est un emblème de l'amour de Dieu, dont son serviteur était tout enflammé quand il s'était dépouillé de sa tunique en faveur d'un autre pauvre. Il semble que cet acte était le complément du premier. Notre-Seigneur aurait pu dire : « Martin, catéchumène, m'a donné la moitié de son manteau; Martin, évêque, m'a donné sa tunique tout entière : le voilà couronné. » Pourquoi donc ne donnerait-on pas comme attributs fixes à saint Martin, le manteau coupé [1] et le globe de flammes? Nous ne voyons d'autres raisons, pour ne pas le faire, que la difficulté de leur agencement, en dehors de la représentation des faits auxquels ils se rapportent : le manteau jeté sur le fond du tableau ou tenu à la main, s'il n'est actuellement ni coupé, ni donné, paraîtra un pan de draperie insignifiant ; le globe de flammes, si on ne dispose d'un suffisant espace au-dessus de la tête, pourra se confondre avec le nimbe. Ces observations sont surtout applicables à la statuaire. Un arbre incliné, placé à côté du Saint, quoique le trait auquel il se rapporte ne soit pas aussi connu, serait, dans tous les cas, un attribut dont nous ne pourrions qu'encourager l'usage.

Au portail méridional de Chartres, où les Saints sont caractérisés par des figures d'adversaires vaincus ou domptés, placés sous leurs pieds, on voit, sous ceux de saint Martin, deux chiens dont les langues sont percées par le bout pointu de sa crosse. M. l'abbé Bulteau a vu là, avec raison, une allusion à la compassion que le saint Évêque, dans une de ses

1. M. l'abbé Pascal (*Institutions de l'Art Chrétien*, T. II, p. 126) a jugé, d'après les vers suivants de Fortunat, que la chlamyde militaire que saint Martin portait et qu'il coupa, devait être blanche.

> Hac se veste tamen tectum obtulit ipse creator
> Martinique chlamys texit velamine Christum
> Nulla Augustorum meruit hunc vestis honorem;
> Militis alma chlamys plus est quam purpura regum.

« De ce vêtement, le créateur lui-même se montra couvert, la chlamyde de Martin a revêtu « le Christ ; jamais l'habit impérial des Césars ne reçut un pareil honneur ; la *blanche* chla- « myde du soldat est au-dessus de la pourpre des rois. »

Le même auteur cite aussi un texte d'Ammien Marcellin, qui nomme *candidati* (vêtus de blanc) les soldats d'élite qui, dans les combats, entouraient l'empereur.

tournées pastorales, témoigna pour un pauvre lièvre, forcé par des chiens : il commanda à ceux-ci de s'arrêter, et le lièvre fut sauvé [1]. Mais il n'est pas dit qu'il leur ait fait à eux-mêmes aucun mal, et la manière dont ils sont traités à Chartres semble indiquer que la pensée du sculpteur a été plus loin que les circonstances du fait, et qu'il représente les chiens comme un emblème des puissances infernales vaincues, le lièvre étant une image des âmes qui échappent à leurs poursuites.

Il paraîtrait aussi que c'est pour rappeler les machinations infernales dont saint Martin sut si bien triompher, que, dans une verrière nouvellement réparée de la même cathédrale, on a représenté au-dessous de lui un personnage portant les insignes de la royauté. Le démon, en effet, lui était un jour apparu dans un costume splendide, et avait ainsi prétendu se faire passer pour Jésus-Christ; mais le disciple d'un Dieu qui s'est fait humble et qui a été crucifié, reconnut la fraude aussitôt : il fit le signe de la croix, et le séducteur disparut, ne laissant qu'une horrible puanteur comme signe de son passage [2]. Cette verrière — donnée originairement avec deux autres par des habitants de Tours, comme l'indique cette antique inscription : *Viri Turonum dederunt has tres* — est divisée en deux baies et surmontée d'une rose; dans la rose apparaît la Vierge-Mère; dans la baie de droite, on voit dans deux panneaux saint Martin coupant son manteau, et Jésus-Christ lui apparaissant vêtu de la moitié de ce manteau; et dans l'autre baie, le Saint revêtu de ses ornements pontificaux, debout et bénissant, a sous ses pieds ce faux roi qui s'était présenté à lui dans un éclat menteur [3]. Toute la vie du saint Pontife se trouve ainsi résumée : il se dépouille, on voit comment il est récompensé ; Satan et tous ceux qui l'imitent se couvrent d'oripeaux, on voit quel est leur sort.

Nous disions qu'on pouvait choisir, dans la vie de saint Martin, trois faits plus spécialement propres à le caractériser, et nous en rapportons un plus grand nombre qui ont servi à cette fin : c'est que sa vie abonde en situations dramatiques, en scènes à caractère. Nous n'avons pas encore insisté sur ses rapports avec saint Hilaire : il serait beau cependant de mettre le disciple et le maître en regard l'un de l'autre; mais c'est là, — nous venons de

1. Sulpice Sévère, *Dialog.* II, cap. X; Bulteau, *Descript. de la Cathéd. de Chartres*, p. 116.
2. *Ib.*, *Vita B. Martini*, cap. XXV.
3. Bulteau, *Descript. de la Cathéd. de Chartres*, p. 201. — *Revue de l'Art Chrétien*, 15e année, oct., nov. 1872, article de M. l'abbé Groussard, p. 501. — Nous pensons que cette verrière a été réparée conformément aux descriptions qui en étaient restées. Avant la réparation, on n'y voyait plus le Saint en évêque, avec le faux roi sous ses pieds. On remarquera que cette représentation est comme un développement de la pensée exprimée par saint Fortunat dans les vers précédemment cités.

dire le mot, — une de ces scènes à caractère qui ne peuvent être rendues que par des artistes d'un génie supérieur. Il sera plus facile de représenter, par exemple, la résurrection du Catéchumène, dont le souvenir, consacré par la construction d'une chapelle sur le lieu même du miracle, était resté à Ligugé la trace la plus vivante du séjour qu'y fit saint Martin, jusqu'au moment où il a retrouvé de pieux disciples pour relever le monastère qu'il avait fondé. Avant même que les enfants de saint Benoît n'eussent fait ainsi revivre son œuvre, cette chapelle avait été restaurée, et le miracle avait été représenté dans la verrière dont elle fut alors ornée.

Nous serions entraîné trop loin, si nous voulions décrire les grandes verrières où, à Bourges, à Chartres, à Tours, etc., on a représenté en grands détails les actions les plus mémorables de notre grand Pontife, encore sans pouvoir les épuiser toutes. Nous avons d'ailleurs fait en sorte de consacrer un mot à la plupart de celles qui mériteraient de passer en première ligne, pour les artistes qui auraient à mettre en scène saint Martin dans les circonstances variées de sa longue vie. Nous leur recommandons encore tout ce qu'on rapporte de sa bienheureuse mort, comme bien fait pour les inspirer : nous finirions sur cette pensée, si nous ne voulions leur faire observer que, puisque l'histoire de saint Martin, écrite par des contemporains, est si riche, il serait superflu, tout au moins, de relever dans ses représentations tout ce qui est de pure légende pour le lui attribuer de nouveau.

IV.

SAINT NICOLAS.

Ce qui distingue les vies authentiques des Saints, c'est qu'elles s'accordent avec les temps et les lieux ; il ne s'y rencontre rien de contradictoire, rien qui ne soit édifiant ; mais souvent elles ne sont pas moins merveilleuses que les vies qui tiennent plus ou moins de la légende dans le sens du mot qui a prévalu. Il n'y a rien de pitoyable comme cette critique qui élague systématiquement de la vie des Saints, tous les faits qui tiennent le plus du prodige. Il est vrai que, même dans une histoire écrite par un contemporain, témoin oculaire d'une partie des faits qu'il rapporte, — comme était Sulpice-Sévère, l'historien de saint Martin, — il se rencontre des choses recueillies de ouï-dire, qui peuvent ne pas être en tous points d'une exactitude rigoureuse. Rien n'égale, comme

sûreté de renseignements, les informations canoniques exigées, depuis Urbain VIII, pour la béatification et la canonisation des Saints, avec un surcroît de précautions. Or, il ne manque pas de Saints dont les vies, après avoir passé par un contrôle devenu si rigoureux, abondent en merveilles aussi surprenantes qu'on en peut rencontrer dans ce qu'on appelle les légendes du moyen âge.

Les miracles de saint Martin ne sont nullement un motif pour affaiblir les fondements indubitables sur lesquels repose son histoire, et le doute, là où il est permis, ne pourrait porter que sur des circonstances accessoires. Or, nous sommes autorisés à croire que la vie de saint Nicolas a été plus merveilleuse encore, d'après ces paroles de l'Église : *Deus qui beatum Nicolaum innumeris decorasti miraculis* : « Dieu qui avez rendu le bienheureux Nicolas célèbre par des miracles innombrables ». Tout ce qu'on rapporte de lui, à raison même des prodiges qu'on lui attribue, a été mis en grande défaveur par les critiques qui ont obscurci peut-être plus de vérités qu'ils n'ont relevé d'erreurs. Ils ont été jusqu'à mettre en doute l'époque de son existence. La tradition d'après laquelle il était un des Pères du concile de Nicée, est cependant justifiée d'une manière presque certaine, par un catalogue écrit en langue arabe, des évêques qui prirent part à ce concile. Nous ne prétendons pas d'ailleurs mettre sur la même ligne tout ce que l'on peut représenter de saint Nicolas. Les différentes vies ou légendes, comme on voudra les appeler, que l'on a de lui, — celle qui fut écrite par Jean, diacre de Naples, au IXe siècle; celle qui est donnée par Simon Métaphraste, — ne s'accordent pas en tous points. La *Légende dorée* a puisé encore à d'autres sources, et le trait le plus populaire chez nous, celui qui est le plus souvent représenté — la résurrection de trois enfants mis à mort par un aubergiste — ne figure dans aucun de ces récits; il est inconnu en Orient. Évidemment les faits sur lesquels tous les auteurs s'accordent, ont une probabilité à laquelle ne peuvent prétendre ceux qui manquent d'un pareil appui, et les premiers sont suffisants pour bien déterminer le caractère qu'il convient d'attribuer au grand évêque de Myre, et pour fournir un ensemble de scènes très-favorables à la représentation. Nous nous appuyons toutefois de l'autorité du P. Cahier, pour ne pas rejeter absolument l'histoire même de trois enfants ou jeunes étudiants dont les corps coupés en morceaux et renfermés dans un saloir auraient été ressuscités. « Je pourrais assurément », — a dit l'éminent commentateur des vitraux de Bourges, parlant de l'ensemble des faits attribués à saint Nicolas, — « je pourrais les défendre avec des raisons tout aussi bonnes que celles dont on se prévaut pour les attaquer; mais j'en voudrais de meilleures. » Et il ajoute plus loin en note, relativement au fait particulier dont il s'agit : « Je n'ai pas à en prendre la

« défense, puisque j'ai déclaré qu'il me paraissait être un des moins au-
« thentiques de cette légende ; mais je ne veux point me charger non
« plus d'ôter à ceux qui le traitent d'absurde, la responsabilité de leur
« assertion [1]. »

Pour nous, nous ne prétendons qu'une seule chose : c'est que l'on peut continuer à représenter auprès de saint Nicolas, pour le caractériser, un ou plusieurs enfants. Généralement chez nous, on en représente trois; d'après la légende même dont nous venons de parler, prise dans ses plus anciennes formes, il n'y en aurait eu que deux. Il paraît bien clair que le nombre trois a été étendu, par esprit d'assimilation, à tous les cas analogues où saint Nicolas est réputé avoir exercé sa puissante protection. Ainsi on compte trois jeunes filles qu'il a dotées; trois hommes condamnés à mort injustement, et sur le point d'être exécutés, qu'il a délivrés ; trois officiers des armées de Constantin, condamnés de même à mort sans l'avoir mérité, dont il aurait obtenu la grâce. Quelquefois l'on porte à trois les naufragés qu'il a sauvés; et nous venons de voir les écoliers ressuscités, comptés aussi au nombre de trois. Le fait des jeunes filles dotées et celui des trois officiers graciés, sont de ceux qui pourraient le mieux résister à la critique. Ces trois grands personnages sont nommés: Nepotien, Ursus, Erpilion. Il suffit qu'une ou deux fois le nombre trois se soit effectivement rencontré en ces sortes de circonstances, pour qu'on l'ait ensuite appliqué à toutes les autres.

Ce que l'on doit voir surtout en ces récits, c'est l'idée qu'on se faisait de ce grand Saint, et l'idée que nous devons nous-mêmes nous faire de son caractère , pour apprendre à le bien représenter. Saint Nicolas a eu évidemment pour mission spéciale de protéger, de défendre, de délivrer tous ceux qui sont en danger, ceux surtout que l'on fait souffrir injustement. A certains égards, il participe du rôle du chevalier disposé à prendre le parti de tous les faibles et de tous les opprimés. Nous disons qu'il a eu cette mission, parce qu'en effet, au travers de toutes les altérations qu'a pu subir son histoire, et à supposer qu'indépendamment des faits qui lui appartiennent réellement, on lui en eût prêté d'autres de même nature, nous sommes convaincu qu'il y a un fond de vérité au moins dans les principaux d'entre eux. Cela seul peut expliquer l'extrême vénération dont saint Nicolas a été l'objet simultanément en Orient et en Occident, ce qui n'a peut-être eu lieu pour aucun autre Saint au même degré.

Ce n'est point sous le rapport de la doctrine qu'il y a principalement lieu de le mettre en relief; nous avons dit cependant qu'il avait été un des Pères du concile de Nicée, qui condamnèrent Arius, et ce qu'on rapporte

1. *Vitraux de Bourges*, p. 261, 262, note.

de lui en cette occasion semblerait être l'écho de la fermeté qu'il aurait montrée. Pour croire que, indigné des paroles blasphématoires prononcées par un évêque arien, il l'ait frappé en plein concile; que, pour ce fait, il ait été condamné à ne plus porter ses insignes pontificaux, et que ces mêmes insignes lui aient été remis ensuite par un Ange, avec l'intervention de la sainte Vierge : il faudrait en avoir de meilleures preuves que nous n'en avons. Mais on est fondé à croire qu'il était homme à ne pas aller par deux chemins, homme à comprendre que, s'il avait pour mission spéciale de protéger les faibles, il entrait dans son rôle d'exercer sa vigilance pastorale, afin de les préserver du plus grand des malheurs, l'erreur en matière de foi, et, par conséquent, de repousser vigoureusement ceux qui les menaçaient de ce danger.

Il ne messied donc pas à ce grand bienfaiteur de l'humanité, d'avoir un air résolu, et nous nous souvenons volontiers de ces images où on le voit fermement élever sa crosse au-dessus des enfants qu'elle semble faite pour abriter. Il n'en prendra pas moins, comme patron de ces enfants, un air doux et caressant quand son regard se dirigera vers eux.

Les images dont nous parlons sont de celles où il porte sans différence, ou à peu près, les ornements épiscopaux actuellement en usage parmi nous. On ne les lui attribuera évidemment pas, si l'on veut sous ce rapport s'attacher à la vérité historique; mais est-ce bien par ce motif qu'en Espagne, au temps d'Ayala, il était si ordinaire de le représenter sans mitre, que cet auteur dit n'avoir pas rencontré un seul exemple contraire? Il applaudit à cette omission, comme si on l'avait faite en vue de l'exactitude historique : ne s'abuse-t-il pas, et n'est-ce pas plutôt sous l'impression de la légende d'après laquelle saint Nicolas aurait été privé de ses ornements pontificaux? S'il en avait été autrement, on aurait agi de la même manière à l'égard de tous les saints Pontifes de l'antiquité chrétienne : on ne leur aurait pas attribué à eux-mêmes les ornements pontificaux d'une origine plus ou moins récente. Pour nous, nous nous en tenons aux règles générales que nous avons posées, relativement à tous les saints Pontifes; et quant à la légende dont nous parlons, nous ne lui trouvons pas assez d'autorité pour conseiller d'en tenir quelque compte, quant à la manière de représenter spécialement le grand Saint qui nous occupe en ce moment.

Saint Nicolas, protecteur de tous ceux qui sont en peine et en danger, est réputé exercer spécialement sa protection sur les enfants et les navigateurs. Sa qualité de patron des navigateurs donne lieu de le mettre en scène dans quelqu'une des circonstances où il est venu à leur secours; mais nous ne voyons pas que, de là, provienne aucun attribut qui lui soit assigné avec fixité. A son patronage sur les enfants se rattache, au con-

traire, la manière de le représenter avec un ou plusieurs enfants à ses pieds. Nous ne parlons plus seulement d'une allusion à la légende des enfants ressuscités, mais d'un usage beaucoup plus général. Ayala, dont les observations s'appliquaient à l'Espagne, ne parle que d'un seul enfant, et il explique sa présence tout différemment, par un miracle qui n'aurait pas eu lieu du vivant de saint Nicolas. Un enfant pris par des pirates avait été mis au service d'un roi infidèle ou de quelque grand personnage; son maître, le voyant un jour plus triste qu'à l'ordinaire, lui en demanda la cause : l'enfant répondit que, s'il était dans son pays, il assisterait, ce jour-là même, aux belles fêtes qui se célébraient en l'honneur d'un bien grand Saint... il voulait parler de saint Nicolas. Le maître alors lui répliqua par dérision : « Si ton Saint est aussi puissant que tu le « dis, qu'il te délivre de mes mains. » A l'instant, l'enfant disparut de sa vue, et se retrouva au milieu des siens, tenant encore à la main le bassin et l'aiguière avec lesquels il se préparait à laver les mains de son maître. Effectivement, en Espagne, au dire d'Ayala, l'enfant représenté aux pieds de saint Nicolas portait un bassin et une aiguière[1].

D'autres ont voulu voir le fondement du patronage exercé par saint Nicolas sur les enfants, dans la sainteté de sa vie dès sa plus tendre enfance. Ce que l'on en rapporte, en effet, suffirait seul assurément pour motiver ce patronage; et, le patronage une fois établi, il est on ne peut mieux dans l'ordre qu'un ou plusieurs enfants, placés aux pieds de leur saint protecteur, lui servent d'attribut caractéristique. Il est probable que, dans les desseins de Dieu, le patronage dont nous parlons a été motivé par tous les genres de faits rapportés, en admettant que ces faits ont tous un fondement, chacun dans leur genre, bien que, pris chacun en particulier, ils ne soient peut-être pas tous selon la pure vérité. Il en résulte que l'attribution des enfants en général est parfaitement appropriée à saint Nicolas. Que les circonstances particulières appliquées à leur représentation, — comme la cuve dans laquelle on les voit plongés, — ne méritent pas le même crédit, c'est fort possible; mais, eu égard à l'usage et à ce qu'il doit y avoir de vrai dans ce qui a motivé cet usage, nous croyons que ce serait une exagération de le condamner. Quant au nombre trois, il est d'autant plus acceptable que, n'étant pas originairement porté dans la *Légende*, il semble avoir prévalu à raison de sa valeur symbolique, pour exprimer la généralité; nous le préférerions par ce motif au nombre deux. L'attribution d'un seul enfant est aussi bien et peut-être mieux fondée, mais elle n'est pas aussi clairement spéciale à saint Nicolas, à moins que cet enfant ne tienne le bassin et l'aiguière; alors, rien de mieux dans les

1. Ayala, *Pictor christ.*, L. VIII, cap. VI, § 4.

lieux où on y est accoutumé ; mais, partout ailleurs qu'en Espagne, ce mode de désignation serait-il bien compris ?

En Italie, on a généralement préféré caractériser saint Nicolas au moyen de trois bourses, et plus souvent de trois boules en or ; les boules sont souvent posées sur un livre. Dans tous les cas, elles se rapportent, aussi bien que les bourses, à ce trait de la jeunesse de saint Nicolas, représenté dans la *predella* peinte par le Beato Angelico, qui se trouve dans la galerie du Vatican. Le jeune Saint jette une bourse par la fenêtre d'une maison où l'on voit trois jeunes filles endormies, et leur père assis près de leurs lits. Pressé par le besoin, ce père indigne était prêt à sacrifier leur honneur ; saint Nicolas les préserva de ce danger, en lui procurant la somme nécessaire pour les doter toutes les trois. Le même fait a été souvent représenté dans nos verrières du XIIIe siècle, et il n'y en a pas de plus généralement accrédité parmi tous ceux qu'on rapporte du saint évêque de Myre.

Trois grandes verrières divisées en un grand nombre de panneaux lui sont consacrées à Chartres ; on l'avait de même représenté, dans les circonstances les plus variées de sa vie, à Bourges, à Tours, au Mans, à Troyes, etc. Il a été mis en scène dans beaucoup d'autres monuments peints ou sculptés. Nous ne saurions entreprendre de les décrire, les uns et les autres, dans leurs détails. Nous ferons seulement observer que, dans ce cycle si abondant, le choix des sujets n'a pas été fait avec assez de méthode et de discernement. Pour bien représenter l'histoire de saint Nicolas, tout en accordant la préférence aux faits qui reposent sur l'accord des meilleures données, au lieu d'accumuler des faits analogues, il serait à propos de faire ressortir ces lignes caractéristiques : une sainte enfance, le choix divin manifesté dans la promotion à l'épiscopat, la mission protectrice, la translation des reliques à Bari, et la splendeur du culte dans le sanctuaire. Dans les deux fragments de *predella* du Vatican, le Beato Angelico a représenté, d'une part, la Naissance de saint Nicolas ; la Prédication, à laquelle il assiste encore enfant, et où il est reconnu déjà pour un Saint par l'évêque qui parle du haut de la chaire ; la scène de la Dot des trois jeunes filles ; de l'autre, la scène des navires chargés de blés, rapportant l'abondance en temps de famine [1] ; une apparition sur mer à des marins en danger. Ajoutez, entre ces deux panneaux, par exemple l'ordination épiscopale, et la délivrance des trois officiers de Constantin ; faites-les suivre d'un quatrième panneau où l'on

1. Ces vaisseaux avaient une autre destination : ils sont retenus forcément par le Saint ; mais le blé de leur cargaison est multiplié miraculeusement, et ils satisfont à des besoins urgents, sans préjudice de ce qu'ils devaient porter ailleurs.

voit la mort du Saint, l'enlèvement de ses reliques et les honneurs qu'on leur rend à Bari, et vous aurez un très-bon résumé de toutes les merveilles de son histoire.

V.

DES SAINTS PAPES.

Le premier des saints Papes est saint Pierre, le prince des Apôtres; nous avons parlé de ses premiers successeurs, comme étant au nombre des saints Martyrs et Pontifes. Saint Grégoire le Grand figure en tête des saints Docteurs; et, dans l'étude que nous leur avons consacrée, nous avons dû aussi comprendre le grand saint Léon. Nous avons placé saint Sylvestre en tête de celle consacrée spécialement aux saints Pontifes. Si l'on considère l'éclat de leur sainteté, beaucoup d'autres grands Papes mériteraient d'y figurer après lui: saint Damase, dont le pontificat fut un épanouissement pour l'art chrétien, qui apporta tant de soin à orner les sépulcres des Martyrs, et composa en leur honneur ces belles épitaphes qui sont comme de petits poëmes; saint Innocent, qui, après le sac de Rome par Alaric, fut le premier à consoler la malheureuse cité, à panser ses plaies, à relever ses ruines; saint Sixte III, qui confirma les décrets du Concile d'Ephèse, et fit décorer, en l'honneur de Marie, la basilique de Sainte-Marie-Majeure, des mosaïques devenues si précieuses, qui l'ornent encore aujourd'hui; saint Gélase, qui affermit sur ses fondements et développa la sainte liturgie, et porta ce fameux décret qui établit une si ferme démarcation entre les livres canoniques des saintes Écritures, et tous les écrits apocryphes, plus ou moins mélangés de vrai et de faux, que la fraude ou la crédulité tendaient à leur assimiler; saint Martin, enlevé violemment de Rome, pour avoir résisté aux règlements hérétiques de l'empereur Constant II, et mort dans l'exil; saint Grégoire III, qui soutint si fermement le culte dû aux saintes images; saint Léon III, qui proclama Charlemagne comme nouvel empereur d'Occident; saint Léon IV, qui repoussa les Sarrasins, déjà menaçants aux portes de Rome. Nous avons nommé de préférence les saints papes qui ont fait davantage pour l'art chrétien, ou qui tiennent le plus de place dans ses monuments. Dans cette dernière catégorie, compte le Pape saint Martin. Par une sorte de réparation de ce qu'il a souffert, parmi eux, tant de mauvais traitements, l'exil et la mort, les Grecs lui accordent, dans leur iconographie,

un rang qu'ont rarement obtenu les pontifes d'Occident. Il est représenté, dans le *Ménologe* de Basile, élevant les mains vers Dieu, du sein de son exil. Dans le *Calendrier moscovite* de Papebroke, il est aussi représenté au 14 avril, mais sans rien qui le distingue du commun des saints Pontifes. Les autres Pontifes que nous avons nommés, ont été, jusqu'à saint Léon III, peu représentés, et avec des caractères peu distinctifs. Saint Léon III et saint Léon IV, sans avoir eux-mêmes reçu des attributs bien caractéristiques, jouent un rôle un peu plus important dans l'art. Le premier figure, comme nous l'avons vu, dans la mosaïque du Triclinium qui porte son nom, où il reçoit le pallium de la main de saint Pierre (Voir ci-dessus, p. 145). L'un des deux apparaît dans la peinture de Saint-Clément, que nous avons reproduite (T. IV, pl. XX) : on ne peut dire lequel ; mais nous pencherions plutôt pour le second. On remarquera que, par-dessus son nimbe — nimbe carré, parce qu'il était vivant alors — s'élève une petite croix, et qu'il est désigné par ces mots SANCTVS LEO. Mais ce qui donne à ces Pontifes le plus de renom dans l'art, c'est la salle du Vatican dite de l'*Incendie de Borgo*, où, pour faire honneur à Léon X, ils ont été l'un et l'autre mis en scène par Raphaël ou sous sa direction, chacun dans deux grandes scènes historiques : saint Léon III, se justifiant par serment, en présence de Charlemagne, des accusations faussement portées contre lui, et couronnant le grand empereur; saint Léon IV, arrêtant, le Saint-Sacrement à la main, l'incendie du Borgo Vecchio, et présidant à la défaite de la flotte des Sarrasins devant Ostie.

Nous entrons ensuite en plein moyen âge, avec les saints Papes Léon IX et Grégoire VII : le premier qui inaugure, sous l'influence du second, dont le génie se fait déjà sentir, le grand rôle de la papauté à cette époque, en s'affranchissant de la puissance séculière; le second qui entre ouvertement en lutte avec cette puissance, devenue délétère et tyrannique. Il est bon de représenter saint Léon IX, ne prenant possession de son siége qu'après avoir fait valider son élection par le clergé et le peuple de Rome, et de montrer saint Grégoire VII, en présence d'une image de la sainte Vierge, qui verse avec lui des larmes sur les maux de l'Église [1]. Ce sont ces maux qui réclamaient de sa part tant d'énergie. Ce serait donner une bien fausse idée de son caractère que de représenter ce grand homme, qui est mort dans l'exil pour avoir aimé la justice, comme ayant quelque chose d'altier ou de fougueux.

Ceux qui inclineraient à durcir son caractère, seraient aussi trop portés à affaisser celui de saint Célestin V. Arraché de sa retraite malgré

1. Cahier, *Caract. des Saints.*

lui, il se plut à y rentrer, par un esprit d'humilité et de détachement qui ne l'avait pas quitté; mais, sur le trône pontifical, il ne se montra point au-dessous de sa mission. Il sied bien d'ailleurs de le représenter avec son humble costume d'ermite, repris avant sa mort, et de placer près de lui et non sur sa tête la tiare pontificale, son plus grand titre de gloire n'étant pas de l'avoir portée, mais de l'avoir quittée sans faiblesse pour revenir à sa première vocation. Saint Grégoire VII et saint Pierre Célestin sont d'ailleurs, l'un et l'autre, du nombre des saints Pontifes auxquels on a donné pour attribut une colombe : on la pose sur l'épaule du premier, et on le distingue ainsi de saint Grégoire le Grand, près duquel elle est suspendue. Si l'on a soin de représenter le second dépouillé de ses ornements pontificaux, placés à côté de lui, on pourra d'autant mieux suspendre la colombe à son oreille, que l'on ne sera pas alors exposé à le confondre avec le grand Docteur, et que l'inspiration du Saint-Esprit s'annoncera mieux comme s'attachant à ce dépouillement même.

Saint Pie V, le dernier, par la date, des Papes qui ont obtenu les honneurs de la canonisation, est très-facile à caractériser par ses propres traits, bien connus et fort accentués : traits austères, mais de cette austé-



32

Saint Pie V.

rité particulière aux Saints, qui s'adoucit par une céleste sérénité. Quoique le besoin ne s'en fasse pas sentir sous le rapport de la distinction, il sera bon de donner un rosaire pour attribut à ce saint Pape : on rappellera ainsi qu'il appartenait à l'Ordre de Saint-Dominique, et l'on mettra

en honneur une pratique de piété qui lui était effectivement très-habituelle. On peut se rappeler le zèle qu'il eut pour la vérité et la discipline, et l'empressement qu'il mit à promulguer les décrets du Concile de Trente; mais ce sont là des choses qui prêtent peu à la représentation. Il serait plus facile de représenter son élection, en mettant en scène saint Charles Borromée, qui en fut le principal promoteur; puis quelques-uns des cardinaux, sentant l'œuvre du Saint-Esprit dans une détermination si peu attendue, si peu calculée; et surtout le saint élu, l'humble cardinal Alexandrin, revenant de sa première stupéfaction, pour s'abîmer dans le recueillement et l'abandon de lui-même aux desseins de Dieu. On le montrera aussi très-convenablement, désormais revêtu de ses insignes pontificaux, et tout livré au soin des pauvres et des infirmes. Ce n'est pas là cependant encore son action la plus caractéristique. Il ne faut pas oublier que ce modeste religieux, élevé contre toute attente sur la chaire de saint Pierre et mis à la tête de la chrétienté, eut la plus grande gloire que puisse ambitionner un souverain. Il fut le véritable chef d'une dernière croisade, qui resserra l'ennemi, jusqu'alors toujours envahissant, dans des limites où il eut désormais à se défendre, qu'il ne franchit plus. La victoire de Lépante fut l'œuvre du saint Pontife, et il serait beau de le montrer au moment où, saisi d'un souffle divin, au milieu d'une réunion de Cardinaux, il ouvre la fenêtre du côté de l'Orient, comme s'il apercevait le dénouement de la bataille, et en annonce le succès décisif. Nous aimons à voir, sur la planche où Ciaconius a réuni les médailles composées en son honneur, ce bon vieillard qui, par les lignes osseuses de son visage décharné, n'est pas sans analogie avec notre saint curé d'Ars, nous aimons à le voir entouré de trophées; nous aimons encore à le voir à genoux devant la basilique de Saint-Pierre, avec les Cardinaux à genoux aussi derrière lui. Il a déposé sa tiare aux pieds du Sauveur qui lui apparaît, tandis qu'un Ange se charge seul de la défaite des ennemis de l'Eglise, acculés sur l'autre moitié de ce petit tableau. Autour de cette scène est inscrite la légende : *Fecit potentiam in brachio suo; dispersit superbos.* Il semble que ceci soit fait plus que pour saint Pie V lui-même, pour son successeur, le magnanime prisonnier du Vatican. Pie V n'était pas réduit à n'avoir plus aucune armée, aucune puissance humaine qui combattît en sa faveur; l'Ange du Seigneur n'était pas seul à combattre pour lui. Au souvenir de sa victoire, nous ne nous sentons que plus portés à nous écrier, en songeant à Pie IX : *Faxit Deus!* Que Dieu fasse de même!

Pie V avait avec lui deux nations alors dans la plénitude de leur puissance, Venise et l'Espagne; et la situation est mieux représentée sur une autre médaille, où les deux flottes, la flotte chrétienne et la flotte turque, sont en présence : sur le vaisseau-amiral de la première se pose un Ange

qui domine toute la scène, tenant à la main le calice et la croix, et les vaisseaux ennemis sont renversés par des jets rayonnants qui viennent de la main même du Fils de Dieu, représenté au-dessus. Tout autour on lit cette légende : *Dextra tua, Deus, percussit inimicum :* « Seigneur, votre main a frappé l'ennemi ». Au revers, le saint Pontife est à genoux devant la croix, au pied de laquelle il a déposé sa tiare, et la légende lui attribue ces paroles : *Absit nisi in te gloriari* : « Que je me garde de me glorifier, si ce n'est en vous ! »

VI.

SAINT CHARLES ET SAINT FRANÇOIS DE SALES.

A côté des Pasteurs de l'Église universelle et de ces grands Pontifes qu'elle acclame comme les modèles de l'épiscopat, il est juste que, dans chaque Église particulière, on honore d'un culte de préférence les Saints qui l'ont fondée ou qui l'ont affermie. Nous parlons des Églises nationales comme de chaque siége épiscopal. L'Irlande a son saint Patrice, l'Allemagne son saint Boniface, Naples son saint Janvier, Bologne son saint Pétrone. Nous ne répéterons pas les noms que nous avons déjà relevés à d'autres titres, et il en est, parmi ceux que nous nommons ici, qui devraient figurer aussi au nombre des Martyrs pontifes, des saints Docteurs et des Pères de l'Église. En Espagne, saint Léandre, saint Ildefonse; chez nous, saint Denis, saint Remi, saint Eloi, ont une popularité toute nationale; saint Loup, les deux saints Germain étendent la leur bien au delà des limites des diocèses de Troyes, d'Auxerre et de Paris; saint Hubert, à certains égards, est plus connu encore. Mais l'exemple même du saint Évêque de Liége témoigne que les faveurs populaires n'ont pas toujours été principalement déterminées par l'éclat de la sainteté et la fécondité du ministère : ce sont au contraire les considérations que nous devons toujours avoir en vue.

La plupart des saints Évêques que nous venons de nommer, sans discuter les titres que beaucoup d'autres pourraient avoir de figurer au même rang dans une semblable énumération, n'ont pas d'attributs fixes très-bien déterminés, et ils ne paraissent pas en avoir un très-grand besoin dans les lieux où on les représente le plus souvent. Ils y paraissent suffisamment caractérisés au moyen de leurs insignes épiscopaux, par là même qu'ils sont pour ainsi dire chez eux : ce sont les

Saints qui viennent du dehors qui ont besoin de se faire distinguer. Quand il s'agit d'ailleurs de les mettre en scène, et non plus de les représenter isolément, il n'est pas difficile de trouver, dans la vie de chacun d'eux, quelques actions caractéristiques. Nous ne porterons pas plus loin ces observations : nous n'avons pris à tâche que de présenter quelques modèles de sainteté dans tous les genres ; par cette raison, nous ne nous attacherons plus, parmi les saints Pontifes, qu'à deux grands saints Évêques des temps modernes : saint Charles Borromée et saint François de Sales.

L'un et l'autre; comme nous l'avons dit de saint Pie V, se font facilement reconnaître par ce que l'on connaît de leurs traits mêmes : non pas que l'on ait de saint Charles aucun portrait d'une rigoureuse ressemblance ; il n'avait point voulu qu'il en fût fait de son vivant, comme nous l'apprend son successeur, le pieux cardinal Frédéric Borromée; mais l'on connaît approximativement ses traits, et c'en est assez pour que les artistes soient peu excusables de ne pas se conformer à ce qu'ils doivent savoir. La figure empruntée à Le Sueur en donnera une suffisante idée.

Il est à remarquer que saint Charles ne porte pas de barbe à une



33

Saint Charles (Le Sueur).

époque où généralement elle était en usage. Ce n'est pas de cet usage seulement qu'est venue la méprise de Van Oost le Vieux, par exemple, qui, dans son tableau de *saint Charles communiant les pestiférés*, au Louvre, a fait

du saint archevêque de Milan un vieillard à la longue barbe. S'il eût cherché à le représenter seulement avec une demi-exactitude, il lui était facile de savoir, étant presque son contemporain, qu'il ne saurait jamais y avoir lieu de le représenter dans un âge avancé, par la très-simple raison que saint Charles est mort à quarante-six ans. Puget aussi, dans un bas-relief inachevé, représentant la peste de Milan, s'est montré sans aucun souci d'attribuer au saint archevêque en prière au milieu du tableau, rien qui ait du rapport avec son type consacré. Sans le vieillir autant que nous venons de le voir, il en a fait, avec les traits et la barbe qu'il lui a donnés, un personnage tout fictif.

Le Sueur, au contraire, dans la tête de saint Charles en prière que nous reproduisons, a rendu le vrai caractère généralement attribué à ses traits, mais en les adoucissant. En cela même, il a été jusqu'à un certain point vrai encore, car ce qu'il paraît y avoir eu de trop anguleux comme beauté de lignes dans les traits du saint archevêque, devait singulièrement s'adoucir par l'expression, dans la prière. Saint Charles était, en effet, à la fois très-doux et très-ferme, et non pas seulement ferme dans ses décisions, mais très-prompt à les prendre et à les bien prendre, y mettant autant de prudence que de résolution. Cardinal à vingt-deux ans, appelé dès lors par la confiance du pape Pie IV, son oncle, à assumer la plus grande part dans le gouvernement de l'Église, au milieu des circonstances les plus graves, lorsque le Concile de Trente touchait à sa fin, et qu'il s'agissait d'y mettre le sceau, le pieux jeune homme se trouva à la hauteur des circonstances. Il dut, dans cette situation même, prendre l'habitude de voir de haut, de voir vite et de bien voir : de sorte que, s'étant mis, à l'âge de vingt-six ans, à gouverner lui-même le diocèse de Milan, et le prenant dans le plus triste état, y trouvant tout à faire, mais avec de puissants éléments pour le bien, il sut le renouveler entièrement. Dans un temps où les sectaires avaient pris prétexte des réformes à opérer dans l'Église, pour la bouleverser et prêcher des erreurs qui auraient été sa ruine s'ils avaient pu réussir, il fut l'un de ses vrais réformateurs et peut-être le plus grand de tous. L'artiste appelé à le représenter doit comprendre que c'est là une grande figure. Le Guide l'a compris, dans ce tableau de la galerie de Bologne où, au-dessous d'une *Descente de Croix*, ou plutôt d'une *Pietà*, ayant à placer les saints protecteurs de Bologne, au nombre desquels on comptait le saint cardinal qui en avait été légat, il l'a détaché au milieu du groupe, en contemplation devant un crucifix tenu à la main, pour y puiser, on le voit, le conseil et la force de bien agir.

Saint Charles eut un bonheur qu'ont eu ordinairement les Saints : il rencontra des Saints. Les Saints se rencontrent si habituellement avec

d'autres Saints, que nous craindrions de créer ici pour lui comme une sorte de privilége, en insistant particulièrement sur les sujets de tableau offerts par ces heureuses rencontres, si nous ne voulions inviter par là même à rechercher dans la vie de tous les Saints des rencontres semblables. Saint Charles décida l'élection de saint Pie V, sans égard aux considérations humaines qui pouvaient éloigner le neveu de Pie IV d'un groupe de Cardinaux préférablement rattaché au souvenir de Paul IV, auquel semblait appartenir le nouvel élu : mais le coup d'œil d'un Saint était fait pour viser un Saint. Saint Charles eut pour confesseur, à Milan, le B. Alexandre Sauli; on l'a volontiers représenté faisant faire la première communion à saint Louis de Gonzague; nous ne rechercherons pas quels furent tous les autres Saints ses contemporains auxquels on pourrait aussi le réunir. Mais il est une rencontre de trois Saints qui nous semblerait tout particulièrement faite pour inspirer un pieux artiste. Saint Charles consultait volontiers saint Philippe de Néri. Ce grand Saint se présentait lui-même socialement comme un de ces hommes auquel tout le monde est heureux de pouvoir recourir pour s'éclairer dans les circonstances difficiles; mais ce qu'il y eut de véritablement touchant, c'est de voir ces deux lumières de l'Église recourir aux conseils d'un pauvre Frère quêteur des Capucins, ancien valet de ferme : saint Félix de Cantalice. Chez lui aussi était l'esprit de Dieu, et, répondant avec sa bonne et ronde franchise, l'humble religieux jeta, sur la question proposée, un nouveau jour dont le grand Archevêque sut faire son profit.

Nous aimerions aussi à voir saint Charles assistant avec saint Philippe de Néri aux derniers moments de son oncle, le pape Pie IV, qui, soutenu par leurs pieuses exhortations, expira en prononçant ces paroles : *Et nunc dimittis servum tuum, Domine :* « Seigneur, laissez présentement aller « votre serviteur en paix ».

Quand on a voulu chercher, dans la vie de saint Charles, un trait plus spécialement caractéristique, on s'est attaché de préférence à sa conduite pendant la peste qui ravagea la ville de Milan, en 1576. Nous avons déjà parlé de deux œuvres d'art, d'une grande importance, qui se rapportent à ce fait. Le Saint avait prédit de grands malheurs, à la suite de grands désordres qu'il n'avait pu réprimer. Absent lorsque la peste se déclara, il revint dans son diocèse, et y resta malgré les avis de son Conseil, pendant toute la durée du fléau, s'efforçant de fléchir la colère divine. On a souvent choisi le moment où il donne la communion aux pestiférés, comme dans le tableau de Van Oost, tableau où, la part de la critique une fois faite, on trouve, pour l'époque et pour l'école de l'artiste, un sentiment de piété vraiment élevé. La composition de Puget se rapporte aux supplications du saint Archevêque, et en cela il est

dans le vrai. Il y aurait mieux à faire cependant, en restant, plus à la lettre, non-seulement dans le caractère personnel du saint Pontife, comme nous l'avons dit, mais encore dans les termes du récit. Il est dit que saint Charles assista nu-pieds et la corde au cou, aux trois processions qu'il ordonna dans ces douloureuses circonstances. Il tenait dans ses mains un crucifix, sur lequel étaient fixés ses yeux baignés de larmes. C'est, en effet, penché sur un crucifix qu'on a coutume de le représenter, soit qu'il le tienne à la main, soit que l'image sacrée soit posée devant lui, et cela suffit, avec son costume de cardinal, pour le bien caractériser.

Saint François de Sales est surtout connu pour son ineffable douceur. On se rappelle volontiers, de lui, des mots comme celui-ci : « S'il y avait « quelque chose de meilleur que la douceur, Dieu nous l'aurait appris. « Mais il ne nous commande que deux choses : d'être doux et humble de « cœur[1]. » Cette douceur n'était pas, chez le saint évêque de Genève, une disposition de tempérament; il disait qu'il avait été trois ans à l'étudier à l'école de Jésus-Christ, et l'on voit que, s'il ne répondait jamais avec vivacité, s'il ne reprenait jamais avec amertume, c'est qu'il savait se contenir. Ce serait se méprendre que de faire de la douceur une vertu vraiment fondamentale : elle se rapporte au prochain, et les vertus fondamentales se rapportent à Dieu. Sainte Jeanne de Chantal, dans le portrait qu'elle a laissé de son saint ami, met en première ligne, « un don de très-parfaite foi, laquelle était accompagnée d'une grande clarté, de certitude, de goût et de suavité extrême ». La suavité de ses rapports avec les hommes venait donc de la suavité de ses rapports avec Dieu. Parce qu'il allait à lui avec une pleine droiture et une parfaite simplicité, il était pleinement éclairé par lui.

Une vie féconde en si grands résultats, mais en résultats obtenus par l'effet du charme que la vérité prenait à ses yeux, du charme avec lequel en conséquence il savait la présenter, n'est pas faite pour fournir des sujets de représentations favorables aux effets dramatiques et pittoresques, comme on les aimait dans les temps qui ont suivi. C'est le pinceau de Fra Angelico qu'il faudrait pour peindre saint François de Sales faisant la conquête des âmes ou les portant à la perfection.

Ce serait toujours dans des rapports intimes qu'il siérait de représenter saint François : soit au milieu des montagnes, avec les populations du

1. *Quel est le meilleur gouvernement, le rigoureux ou le doux*, cap. VIII — En insistant sur les vertus intimes des Saints, nous paraîtrions nous éloigner quelquefois de notre point de vue, qui est celui de l'art, si nous ne rappelions que nous soutenons cette thèse, qu'il faut pénétrer le caractère intime des Saints pour les bien représenter. Ce n'est pas la douceur seulement qui doit dominer dans un portrait de saint François de Sales, mais la douceur établie sur la fermeté de la foi.

Chablais, qu'il ramène tout entières à la vraie foi; soit avec Henri IV, lorsque le grand roi prenait tant de goût à l'entendre; soit avec saint Vincent de Paul, lorsqu'ils conféraient ensemble sur leurs œuvres qui furent si fécondes; soit avec sainte Jeanne de Chantal et les premières Mères de la Visitation. Dans ces rapports, en effet, furent semés tous les germes d'élévation et de sainteté, qui se développèrent pendant la première moitié du XVIII[e] siècle, et qui en firent ensuite la grandeur.

L'image de saint François de Sales que nous reproduisons (pl. II, fig. 4), est bien dans son caractère. Il se montre de face comme on représente communément la Foi, avec simplicité, douceur et assurance. Dans le soubassement du petit édifice qu'il soutient des deux mains, on lit sur l'image originale : VISITATION. Cet édifice est donc celui de la Visitation, mais il nous rappelle et nous présente tout l'édifice de la doctrine catholique qu'il a si bien soutenu, et il y met son cœur, représenté au-dessous de lui; la couronne qui le surmonte est un honneur rendu à ce cœur, cœur doux qui conserve la paix dans les plus vives affections. Il convient que cet attribut du cœur donné à saint François de Sales ait ce caractère paisible : il est mieux ainsi posé que dans sa main; la confusion de la sorte n'est pas possible, avec saint Augustin, par exemple. Dans tout ce que fait saint François de Sales, il met son cœur : voilà ce que l'on peut dire qui lui soit le mieux approprié. Le P. Cahier donne comme attribut servant à le caractériser, ces mots : *Jésus seul*, qui lui étaient familiers. On pourrait les écrire sur un cartouche, à la place de l'édifice que nous lui voyons ici, son cœur restant également au-dessus. Quant au globe enflammé que vit saint Vincent de Paul, — globe qui représentait son âme après sa mort, et s'associait à un autre globe plus petit, représentant l'âme de sainte Jeanne de Chantal, — il le faudrait au-dessus de sa tête, et non exposé à ses propres regards.

Nous avons, dans notre planche, associé saint François de Sales à plusieurs Saints fondateurs d'Ordres, à raison des droits qu'il a lui-même à ce titre; par lui, ainsi, la transition est moins brusque pour arriver à cette autre catégorie de grands Saints, et l'on voit mieux comment, dans ces diverses catégories, il y a, entre tous, parfaite harmonie et pénétration d'un même esprit, l'esprit de Dieu.

ETUDE XI.

DES SAINTS FONDATEURS D'ORDRES.

I.

CARACTÈRE DE LA VIE MONASTIQUE CONSIDÉRÉE COMME BASE DES DIVISIONS SUBSÉQUENTES.

Bien avant que la victoire de Constantin eût mis un terme à l'ère des Martyrs, de pieux chrétiens s'étaient séparés du monde, pour se livrer dans la solitude à la pratique des conseils évangéliques. Saint Antoine n'était pas né encore, que déjà saint Paul, appelé pour cette raison le premier ermite, l'avait précédé dans le désert dès le temps de la persécution de Dèce. Mais saint Paul, dans son complet isolement, n'avait pas fait de disciples; et saint Antoine, à considérer ceux qu'il eut en si grand nombre et la direction qu'il leur donna par ses paroles et ses exemples, doit être véritablement considéré comme le principal fondateur de la vie monastique. De lui émane véritablement tout ce qui s'est fait en ce genre dans la suite des siècles; la diversité des règles dans les Ordres religieux provient de la différence des temps et des lieux, de la variété des caractères : l'esprit est foncièrement toujours le même.

Par ce moyen, les Ordres religieux ne servent pas seulement à la perfection personnelle de leurs membres; ils sont certainement très-utiles et probablement nécessaires à l'accomplissement des desseins de Dieu en ce monde, au maintien de son Église, aux fruits de salut qu'elle doit produire. Toujours militante, il faut, pour mener avec succès au combat le gros de ses armées, le commun de ses enfants, qu'elle ait à son service des soldats d'élite, formés à la vertu, à la science, familiarisés au dévouement par la plus forte discipline. Ils se séparent du monde sans pensée de retour, pour l'oublier, pour s'en faire oublier comme le fit saint Paul; mais c'est précisément quand ils n'y tiennent plus par aucun lien, quand ils ne sont plus engagés dans aucun des intérêts qui divisent les hommes,

quand ils ne participent plus à aucune de leurs convoitises, qu'ils deviennent propres à agir le plus efficacement sur eux. Alors, sortant de leur retraite, ils peuvent exercer sur les combattants un entraînement décisif. C'est ainsi que saint Antoine ne resta pas tellement confiné dans les déserts, qu'il ne se trouvât prêt à aller à Alexandrie, quand il y fut appelé par la gravité des circonstances : lors de la dernière persécution de Maximin, pour encourager les Martyrs ; plus tard, pour confondre les Ariens. On sait ses rapports avec saint Athanase ; on sait que son renom fut si grand, de son vivant même, que Constantin et ses fils lui écrivirent. L'exemple même de saint Paul, par l'intermédiaire de saint Antoine qui le connut et le fit connaître, a produit des fruits d'édification incalculables.

Tous les chrétiens sont appelés à faire partie d'un édifice spirituel : mais dans cette admirable construction, il entre de simples pierres plus ou moins bien taillées, il entre beaucoup de moellons et une multitude de grains de sable ; et tous ces moindres matériaux, incapables par eux-mêmes de toute consistance, demeureraient sans emploi, s'ils ne reposaient sur de solides assises, s'ils n'étaient liés par le ciment de ces fortes vertus qu'on ne trouve que dans les Saints. Or, les Ordres religieux, dont saint Antoine et les Pères du désert furent les prémices, sont les écoles des Saints, ou, si l'on veut suivre la précédente comparaison, les seuls chantiers où les chrétiens puissent communément être taillés et pétris de manière à faire des Saints. A peine trouvera-t-on, à partir de l'ère de la délivrance, quelques Saints qui n'aient pas été formés ou perfectionnés par ce moyen ou des équivalents qui toujours s'y rattachent. L'école du martyre, auparavant, pouvait suffire à tremper suffisamment les âmes, pour les élever jusqu'à la sainteté ; mais Dieu, avant de fermer cette école, voulut en ouvrir une autre, l'école monastique, afin qu'il ne se passât pas un seul instant où l'on ne pût apprécier et pratiquer l'héroïcité du sacrifice, toujours nécessaire pour entrer dans la voie de la haute sainteté.

Les fondateurs d'Ordres religieux sont, en conséquence, comme les colonnes du sanctuaire : idée admirablement exprimée dans la basilique de Saint-Pierre, quand on a adossé aux piliers de cette basilique tous ces fondateurs. Chacun d'eux est ainsi donné, en quelque sorte, comme un pilier vivant de l'édifice spirituel, dont l'édifice matériel, élevé sous nos yeux, nous offre une splendide image.

La base de toute fondation religieuse est le renoncement et le sacrifice : le renoncement à tout ce qui est un objet de jouissance, à tout ce qui peut devenir dans le monde un sujet de séduction, le renoncement à tout ce qui est honoré, à tout ce qui est recherché parmi les hommes ; de la même manière que, pour poser les fondements d'un édifice, on com-

mence par faire une place bien unie, où l'on ne laisse rien, absolument rien, que le roc solide. On renonce ainsi à la richesse, au pouvoir, à la science même, c'est-à-dire à des moyens d'action qui peuvent recevoir une bonne direction, dont le bon emploi est même une condition nécessaire à l'accomplissement du bien en ce monde; mais, laissant à d'autres le soin d'en bien user, on se répute soi-même un serviteur inutile, oubliant tout le reste, ou l'on s'attache à Dieu seul. Ainsi faisait Marie, et le Seigneur lui-même se chargea de la défendre contre les sollicitudes trop empressées de Marthe.

Mais le renoncement accompli, l'esprit de sacrifice et de détachement s'étant rendu maître de l'âme, la science des choses de Dieu et même la science des choses humaines, en tant qu'elle lui est subordonnée, seront cultivées avec grand fruit. Sur ce fondement, le gouvernement des hommes pourra être pratiqué à leur profit, et les biens de la terre seront d'autant mieux administrés que, sans aucune arrière-pensée personnelle, on ne songera plus à les employer que pour le bien commun.

II.

SAINT ANTOINE.

Les premiers modèles de la vie monastique devaient en poser le fondement, et de la part de saint Paul, le premier ermite, la séparation d'avec le monde fut absolue en fait, comme elle l'était d'esprit. Dans la première intention de saint Antoine, elle le devait être de même, et ce caractère de sa mission se manifeste dès ses premières années, lorsque, selon l'observation de saint Athanase, il négligea d'étudier les lettres humaines, à tel point qu'on a mis en question si même il savait lire. Il est à peu près prouvé que son défaut de culture intellectuelle n'avait point été porté jusqu'à ce degré d'exagération. Il avait reçu une première éducation conforme à sa fortune et à son rang; et l'on voit, par les récits de saint Athanase, qu'il conserva toujours, dans ses rapports sociaux, ce que nous appellerions les manières d'un homme bien élevé. Après qu'il eut passé environ vingt ans dans une première solitude, renfermé dans les ruines d'un vieux château, où il n'était vu que très-rarement par un petit nombre de personnes, il reparut en public pour produire les fruits d'édifica-

tion que l'on attendait de lui. Alors « il avait », dit le saint patriarche d'Alexandrie, « le même visage qu'avant d'être solitaire, la même tran-« quillité d'esprit et l'humeur aussi agréable. Il n'était ni abattu de tris-« tesse, ni dans une excessive joie; son visage n'était ni trop gai, ni trop « sévère; il ne témoignait ni plaisir de se voir environné d'une si « grande multitude, ni complaisance d'être salué et révéré de tant de « personnes; mais étant, en toutes choses, dans une égalité et une modé-« ration d'esprit admirables, il montrait bien qu'il n'était gouverné que « par la raison »..... « Entre autres faveurs qu'il avait reçues de Notre-Sei-« gneur », ajoute plus loin saint Athanase, parlant au contraire d'une époque avancée de sa vie, « il paraissait une grâce merveilleuse dans son « visage, et telle que si, parmi une grande troupe de Solitaires, quel-« qu'un, désirant de le voir, le rencontrait avant que de le connaître, il « quittait tous les autres pour courir à lui, tant son regard avait de force « pour attirer ceux qui le voyaient. Il ne surpassait pas les autres de « taille, ni de grosseur; mais il les surpassait par la douceur de ses « mœurs et par la pureté de son âme, qui, étant exempte du trouble des « passions, répandait au dehors cette tranquillité dont elle jouissait elle-« même..... Il était extrêmement prudent; et, ce qui est admirable, « n'étant point instruit aux lettres humaines, il avait une vivacité d'esprit « et une intelligence non pareille..... Sa manière d'agir, qui n'avait rien « de rustique ni de sauvage, n'était point d'une personne nourrie et « vieillie sur une montagne. Mais il était civil et agréable, et ses discours « étaient tellement assaisonnés du sel d'une sagesse divine, que tous ceux « qui le venaient voir recevaient de la joie et de la consolation de ses « entretiens [1]. »

Voilà donc quel était le vrai caractère de ce grand Saint, caractère dont il faut se pénétrer pour bien rendre sa sublime élévation et sa souveraine douceur. Il ne paraît pas qu'il eût rien de singulier dans son costume. A ses derniers moments, lorsqu'il voulut disposer de ses vêtements, il se trouva qu'il avait deux tuniques de peau de brebis, un manteau et un cilice : le manteau était un don de saint Athanase, qui dut lui revenir avec une des tuniques; il était alors très-usé, et saint Antoine s'en servait pour se coucher, ce qui n'empêchait pas qu'il dût l'employer comme vêtement de dessus. Il n'est pas probable qu'il ait eu une forme particulière : c'était un pallium antique; cependant il n'est pas hors de propos d'en relever un pan sur sa tête, ou d'y attacher sans détour un

1. *Acta sanct.*, Januarii, I, 7; *Vit. S. Ant.*, cap. IV, § 24; cap. XVI, § 89, 93; cap. XVII, § 94; *Vies des SS. Pères du Désert*, traduction d'Arnauld d'Andilly, T. 1; *Vie de saint Antoine*, chap. VII, XXIII, XXV.

capuchon, pour exprimer plus clairement l'idée d'un costume monastique, conformément à l'usage qui a prévalu. Dans une peinture grecque du XIIe ou du XIIIe siècle, publiée par d'Agincourt, et dans un dessin d'un caractère analogue, laissé par Gori, et publié dans le supplément de ses *diptyques*, saint Antoine a la tête couverte d'un capuchon, qui lui serre le cou [1]. Un capuchon analogue, mais sans cette dernière particularité, se retrouve sur d'autres monuments de l'art grec ou moscovite, sur le diptyque, par exemple, dit de Constantinople, successivement publié dans les *Préambules de mai* des Bollandistes et dans le supplément de Gori [2]; on le retrouve aussi au 17 janvier, dans le *Calendrier moscovite* de Papebroke [3], et là il est marqué d'une petite croix, qui repose avec lui sur le front du Saint. Sur cette image, on remarque aussi comme le pan d'un pallium épiscopal, qui apparaît sous le manteau : on pourrait croire que ce sont là des insignes de la dignité abbatiale, qu'on aurait voulu conférer à saint Antoine; mais, les voyant sur le même monument, attribués ensuite à de simples moines ou solitaires, ou retrouvant seulement le capuchon marqué de la croix sur beaucoup de femmes consacrées à Dieu, on reconnaît qu'ils signifient seulement cette consécration même, par la profession monastique.

Ces divers capuchons, de forme arrondie de toute part et tout orientale, avec les insignes qui les accompagnent, ont donc absolument la même valeur que les vêtements monastiques, d'une forme plus en rapport avec nos usages occidentaux, que l'on observe sur les monuments où l'art grec ne fait plus rien sentir de son influence. Tels sont, au XIVe siècle, la fresque des *Pères du Désert*, peinte par Pierre Lorenzetti, au *Campo Santo* de Pise, où saint Antoine apparaît dans quatre scènes différentes, et un tableau de Col-Antonio del Fiore à Naples, où il est représenté dans la gloire [4]. Nous parlons de ce dernier tableau, parce qu'il offre une des plus belles têtes de saint Antoine que nous puissions citer : son capuchon, rabattu, laisse à découvert un large front chauve; une longue barbe blanche et soyeuse s'harmonise avec la sérénité qui respire dans tout son visage. Cette description s'applique également à la tête plus belle encore que le Beato Angelico lui a attribuée, dans la grande fresque du Chapitre de Saint-Marc. Les vêtements du saint Patriarche de tous les Ordres monastiques sont entièrement blancs, et il s'appuie sur un bâton. (Nous reviendrons sur cet attribut, qui sert particulièrement à le caractériser.)

1. Gori, *Thes. vet. dipt.*, T. III, suppl., pl. II, p. 16; d'Agincourt, *Peinture*, pl. LXXXV.
2. Boll., *Acta sanct.*, Maii, T. I; Gori, *Thes. vet. dipt.*, T. II, suppl., pl. I.
3. Boll., *Act. sanct.*, Maii, T. I.
D'Agincourt, *Peinture*, pl. CXXX, CXXXI.

Pierre Lorenzetti l'a représenté moins avancé dans la vieillesse, avec une abondante chevelure sur le front : il a voulu ainsi le distinguer de saint Paul, avec lequel il le met d'abord en scène, réservant pour celui-ci le front chauve et la longue barbe blanche. Quand on les représente ensemble, il faut bien en effet faire sentir la différence d'âge : saint Paul, quand ils se rencontrèrent, avait cent treize ans, et il approchait de sa fin ; saint Antoine en avait quatre-vingt-dix, et il devait vivre jusqu'à cent cinq ans. Ce grand âge auquel il parvint, d'accord avec son caractère patriarcal, est fait pour engager cependant à lui attribuer comme type définitif la plus vénérable vieillesse, et à ce sujet revient la question de l'application du type définitif à toutes les circonstances où l'on représente les Saints, sans égard au progrès des années. Dans la fresque de Pierre Lorenzetti, parmi les quatre scènes dont nous avons parlé, il y en a deux qui ont principalement en vue saint Paul : l'une où saint Antoine le rencontre, l'autre où saint Antoine à son retour le trouve mort. Les deux autres scènes sont appliquées spécialement à saint Antoine, et l'artiste a choisi les circonstances de sa vie jugées les plus propres à le caractériser personnellement : ses luttes et sa victoire contre les démons. Il est tourmenté par un démon qui les représente tous, et Notre-Seigneur lui apparaît, lui assurant qu'il n'a jamais cessé d'être avec lui au milieu de ses plus rudes épreuves.

En réalité, les grandes luttes de saint Antoine contre les démons, et l'apparition de Notre-Seigneur qui vint ensuite, eurent lieu dans les années qui suivirent sa sortie du monde, bien avant qu'il ne rencontrât saint Paul. Il était jeune alors, et si l'on voulait se conformer à la véritable progression des faits, ce serait un jeune homme et non un vieillard que l'on représenterait en de pareilles circonstances. Pierre Lorenzetti, ayant adopté le type d'une verte vieillesse pour saint Antoine, lorsqu'il l'a mis en scène avec saint Paul, lui a conservé identiquement le même type, quand ensuite il l'a représenté plus spécialement pour lui-même, sans égard aux raisons qu'il y aurait eu de le rajeunir, à considérer la réalité des faits, de le vieillir, au contraire, à considérer son type définitif, pris aux approches de sa mort, c'est-à-dire au temps où sa mission tout entière était remplie.

Dans notre appréciation et dans l'état actuel des idées, il y aurait lieu de faire la distinction ordinaire, sur le ton plus ou moins historique que l'on entend donner à une composition. Dans une série de représentations où l'on prend à tâche de rendre la vie du Saint, on suivra la progression des années ; dans une composition où l'on résume l'idée que l'on veut en donner, c'est le type d'une vieillesse avancée qui convient le mieux au saint Patriarche. Et alors, prenant sa lutte avec les démons comme son

action caractéristique, on pourra la lui faire soutenir sous sa figure de vieillard.

Que ce soit là, en effet, un des traits les plus caractéristiques de sa vie, c'est ce dont on ne peut disconvenir, quand on voit la place que ces luttes tiennent dans les récits de saint Athanase, et le long discours adressé par saint Antoine à ses disciples, sur ce sujet même; mais il importe d'en bien prendre l'esprit, et d'en bien faire ressortir la conclusion. Or, cette conclusion, c'est l'impuissance de l'ennemi, c'est qu'il ne faut tenir compte d'aucun de ses prestiges, d'aucune de ses machinations. C'est, pour l'artiste, que le recueillement du Saint, poursuivant son travail ou sa prière, sans paraître prendre garde à tout ce qui se tente sur lui ou autour de lui, doit être le trait dominant de la représentation. C'est que, si on prend occasion de ces luttes pour étaler tout ce que l'on peut imaginer de plus grotesque et de plus fantastique, à plus forte raison si l'on s'en autorise pour représenter des scènes indécentes et lubriques, on commet un véritable contre-sens.

Les solitaires, dans le désert, cherchaient Dieu; et en cherchant Dieu, ils cherchaient la paix : ils y trouvaient Dieu et ils y trouvaient la paix. C'est un sentiment de paix qui doit dominer tout particulièrement chez eux, et c'est ce sentiment bien rendu qui donne tant de charme à la grande fresque de Pierre Lorenzetti. Saint Antoine est le type par excellence de ces saints solitaires : c'est donc ce sentiment qui doit surtout dominer chez lui, comme il domine si bien dans la figure que le Beato Angelico lui a attribuée, et les attaques du démon ne doivent servir qu'à mieux montrer combien cette paix était inaltérable.

Voilà ce qui constitue le fond du caractère. Quant aux attributs assignés à saint Antoine, — à l'exception du livre par lequel on exprime l'idée des règles monastiques dérivées de ses préceptes et de ses exemples, quoiqu'il n'en ait écrit aucune, et des insignes de la dignité abbatiale qu'on lui donne quelquefois à porter par esprit d'assimilation, — ces attributs se rapportent tous originairement à des circonstances de patronage, relativement modernes : tels sont le bâton ou la béquille, le signe *Tau* ou croix en forme de T, la clochette, le porc, le feu. Ceci n'empêche pas qu'on ne puisse très-légitimement leur adapter une signification plus élevée, conforme au caractère du Saint considéré en lui-même. Ainsi, on voit, dans la béquille ou bâton, un signe de son grand âge; le *Tau* apparaît comme une forme de la croix, principe de toutes ses victoires; la clochette exprime l'idée de la régularité monastique; le porc peut sembler une image des tentations sensuelles auxquelles saint Antoine sut toujours résister; le feu, un souvenir de l'enfer vainement conjuré contre lui.

Nous avons vu d'où venaient en réalité ces attributs ; nous venons d'ajouter qu'ils étaient tous susceptibles de recevoir une signification relevée. L'attribution du porc a donné lieu d'invoquer spécialement saint Antoine pour les maladies des animaux domestiques; cependant —comme il importe de relever les Saints, et comme cette attribution est toujours un peu équivoque—, la béquille en forme de *Tau* étant parfaitement suffisante, avec le costume monastique et la vieillesse vénérable, pour caractériser saint Antoine, nous ne croyons pas qu'on puisse rien faire de mieux que d'imiter en cela le Beato Angelico, et de s'en contenter.

III.

SAINT BENOÎT.

« Il fut un homme béni de Dieu, son nom exprimant ce que la grâce « fit en lui, qui, dans sa plus tendre enfance, montra toute la maturité « d'un âge avancé. » *Fuit vir vitæ venerabilis, gratia Benedictus et nomine ab ipso suæ pueritiæ tempore cor gerens senile* [1]. Saint Grégoire, en commençant par ces paroles l'un de ses dialogues, consacré à la vie de saint Benoît, nous dit bien quel était le caractère de ce sage législateur des moines d'Occident. En fuyant le monde, il recherche d'abord, comme saint Antoine, la retraite la plus profonde, la solitude la plus absolue. Il n'y fut pas non plus à l'abri des tentations et des épreuves, car ce fut alors que le démon lui étant apparu sous la figure d'un oiseau noir, troubla à tel point son imagination par le souvenir d'une certaine femme autrefois de sa connaissance, que le Saint, pour se vaincre, ne trouva pas de meilleur moyen que de se rouler tout nu au milieu des orties et des épines qui entouraient son réduit sauvage.

Les premiers moines qui veulent se mettre sous sa conduite, prennent bientôt en haine la discipline à laquelle ils lui avaient demandé de les soumettre, et tentent de l'empoisonner : le vase contenant le poison se brise entre ses mains, et ils se séparent. Un peu plus tard, de nouveaux disciples lui étant venus en très-grand nombre, à tel point qu'il les divisa en douze monastères de chacun douze moines, son succès excita la jalousie

1. S. Gregorii. *Dial.* L. II, Prol.

d'un malheureux prêtre du voisinage, qui voulut aussi l'empoisonner, au moyen d'un pain offert perfidement en signe d'union ; mais saint Benoît ordonna à un corbeau, qui lui était familier, de prendre ce pain et d'aller le jeter en quelque lieu inaccessible. Le coupable, loin de profiter de cet avertissement, s'étant endurci jusqu'à faire venir des femmes perdues, pour provoquer au mal les religieux que saint Benoît formait à la vertu, le Saint se décida à abandonner Subiaco. A peine venait-il de s'en éloigner, qu'il apprit la mort de son ennemi, écrasé par la chute d'un toit ; mais il ne voulut pas revenir, et ce fut alors qu'il alla définitivement s'établir sur le mont Cassin, d'où son influence embrassa le monde entier et servit à le renouveler. Sa règle monastique finit, en effet, par prévaloir universellement ; les monastères furent le refuge de la civilisation antique après en avoir arrêté les débordements, et les hommes d'élite recueillis, parmi les barbares, et incessamment attirés dans leur sein, y devinrent les vrais auteurs de la civilisation moderne.

Quatre traits achèveront de peindre ce grand homme : les deux premiers se rapportent au temps de son séjour à Subiaco, les deux autres à la période de sa vie passée au mont Cassin. Un moine de l'un des douze monastères dont nous avons parlé, ne pouvait se tenir à l'oraison, et, tandis que ses frères s'y livraient après la psalmodie commune, il s'en allait aussitôt, cherchant à se distraire ou à s'occuper par des soins extérieurs. Réprimandé par son supérieur immédiat et par saint Benoît lui-même qui avait été averti, à peine avait-il pu se rendre pendant deux jours à leurs paternels avis. Saint Benoît alors, l'observant de plus près, vit le démon qui, sous la figure d'un vilain petit enfant noir, le tirait par son vêtement et l'entraînait au dehors. Le Saint recommanda de prier : à la suite de ces prières, saint Maur, son disciple de prédilection, vit la même chose ; le supérieur du monastère, nommé Pompérien, ne put rien voir. Alors saint Benoît se chargea d'appliquer lui-même le remède ; le jour suivant, il fit en sorte de rencontrer le moine au moment où il venait de sortir : il le frappa d'une verge, et c'en fut assez pour le faire rentrer en lui-même, et lui donner la force de résister désormais au tentateur. Dans les peintures du XIII[e] siècle, dont il est resté des débris à Sainte-Agnès, sur la voie Nomentane, près de Rome, on voit la représentation de ce fait ; mais le démon apparaît sous la figure d'un dragon, et non sous celle d'un nain hideux.

Saint Maur avait été confié à saint Benoît par Eutychius, son père, patricien romain ; Tertullius, autre patricien, lui avait aussi amené de Rome saint Placide, son fils. Maur était un jeune homme, Placide n'était encore qu'un enfant. Étant allé puiser de l'eau dans un lac voisin de son monastère, cet enfant y tomba et allait se noyer, quand saint Benoît en fut averti

intérieurement. Il dit à Maur de courir à son secours. Celui-ci obéit : aller jusqu'à l'enfant, entraîné déjà à une certaine distance du rivage, le saisir, le ramener, fut l'affaire d'un instant ; et ce fut alors seulement qu'ayant marché sur les eaux sans y enfoncer, il s'aperçut du miracle. De là un différend entre saint Maur et saint Benoît : celui-ci attribuait le miracle à l'obéissance de son disciple, le disciple l'attribuait à l'ordre donné par son maître ; d'autant mieux, ajoutait-il, qu'il n'avait pas eu la conscience de ce qu'il avait fait. L'enfant intervint comme juge, et, pour trancher la question, il affirma qu'au moment où il se sentait tirer de l'eau, il avait aperçu le manteau du saint Abbé, qui s'étendait sur sa tête.

Quelle modération, quelle douce fermeté, quelle tendre sollicitude devait déployer dans son gouvernement un homme dépeint par de semblables actions ! Pour se représenter à la fois sa dignité et sa simplicité, il faut voir Totila, roi des Goths, prosterné à ses pieds. Il faut, si l'on veut entrevoir tout ce qu'il y avait en lui de charme et de poésie, le considérer lorsqu'il s'entretenait de Dieu avec sainte Scholastique, sa sœur, pendant cette nuit d'orage, où elle obtint par ses prières qu'il tombât une pluie torrentielle pour le retenir.

Totila, passant avec son armée auprès du mont Cassin, voulut convaincre de fausseté ce qu'il entendait dire de l'homme de Dieu, ou s'en assurer par lui-même. Un de ses officiers, revêtu par son ordre de ses habits royaux, et accompagné de trois de ses comtes, se présenta devant saint Benoît comme étant le roi lui-même ; mais le Saint, aussitôt qu'il le vit à portée d'entendre, lui dit : « Quittez, quittez, mon fils, ces in« signes que vous portez, ils ne sont pas à vous. » Aussitôt Riggon — c'était le nom de l'officier — se jeta à ses pieds, tout consterné d'avoir essayé de tromper un pareil homme. Ceux qui l'accompagnaient pour simuler le cortége royal, se prosternèrent également.

Totila, averti, vint lui-même ; du plus loin qu'il aperçut saint Benoît, il tomba à terre, et il n'osait se relever, quoique le Saint l'y invitât à plusieurs reprises. Saint Benoît alors s'avança vers lui, le releva lui-même, et lui dit : « Vous faites beaucoup de mal ; vous en « avez fait beaucoup ; arrêtez-vous un peu dans la voie de l'iniquité. « Vous entrerez dans Rome, vous traverserez la mer (pour aller en Sicile). « vous régnerez neuf ans encore, et dans dix ans, vous mourrez. » Totila, effrayé, demanda des prières ; depuis cette époque, il fut un peu moins cruel, et tout ce qui lui avait été prédit s'accomplit à la lettre.

La représentation de cette scène est ce qui nous a le plus frappé dans les fresques de Spinello Aretino, à San Miniato, près de Florence, où la vie de saint Benoît se déroule dans toutes ses principales circonstances. La tête du Saint, s'élevant avec sa majestueuse sérénité au-dessus



GRAVÉ PAR G PAZZI D'APRÈS LA PHOTOGRAPHIE

S.T BENOIT, S.T BERNARD ET S.T FRANÇOIS

Fra Angelico

de tous ces hommes de guerre domptés par l'ascendant de la sainteté, est surtout magnifique.

Mais voilà le grand instituteur d'une forte et rigoureuse discipline vaincu à son tour. Sainte Scholastique, sa sœur, venait tous les ans le visiter; le saint abbé la recevait dans une dépendance du monastère, située hors de son enceinte, sur l'un des versants du mont Cassin, et il descendait la voir, accompagné de quelques-uns des plus vénérables d'entre ses moines. Ils avaient ainsi passé toute une journée en de pieux entretiens, et à chanter les louanges de Dieu; puis, à la chute du jour, ils s'étaient mis à prendre quelque nourriture, tout en continuant à parler des choses divines, avec tant d'entraînement qu'ils avaient laissé s'avancer la nuit. Alors sainte Scholastique pria son frère de la passer entièrement avec elle, et de rester jusqu'au lendemain matin à lui dire les joies de la patrie céleste. « Sœur, y songez-vous ? » reprit saint Benoît rappelé par cette sollicitation même à la pensée de la règle. « Rester hors du monastère..... ce n'est pas possible ! » Le temps était doux et serein, pas un nuage n'obscurcissait l'horizon. La pieuse servante de Dieu se jeta la tête dans les mains; appuyée sur la table, elle pria en versant des larmes : aussitôt il survint un affreux orage. « Sœur, qu'avez-vous fait ? » s'écria le saint abbé; « que Dieu vous le pardonne ! » — « Je vous ai prié, vous ne m'avez pas écoutée; j'ai prié Dieu, il m'a écoutée », répliqua la Sainte en dissimulant sans doute un sourire; et ses désirs furent accomplis : la nuit, au milieu de l'orage grondant au dehors, se passa dans les entretiens spirituels les plus doux et les plus vivifiants. Le matin venu, le frère et la sœur se séparèrent, regagnant chacun son monastère, et ce fut trois jours après que saint Benoît vit l'âme de sainte Scholastique s'envoler, sous forme de colombe, vers les demeures célestes. Après en avoir entrevu les beautés comme elle l'avait fait pendant cette nuit ravissante, il ne lui avait plus été possible de tenir sur la terre.

Saint Benoît, peint comme l'un des modèles de la vie monastique, par le Beato Angelico, dans la salle du Chapitre à Saint-Marc de Florence (pl. XVIII, fig. 1), — simple, calme, doux, réfléchi, — rentre bien dans ce que nous venons de voir de son caractère. Il porte comme attribut le livre de la règle, et un faisceau de verges serrées ensemble, symbole de la discipline monastique; on sent qu'il n'en usera qu'avec discrétion : cet insigne est bon pour avertir, il serait peu propre à frapper. Le Pérugin, dans le tableau de la Galerie du Vatican, où il a représenté saint Benoît en buste entre saint Maur et saint Placide, et Raphaël dans la fresque de Saint-Sévère, à Pérouse, où il les a de même représentés tous les trois assis à la droite du Sauveur dans la gloire, lui ont donné, avec les mêmes attributs, un caractère analogue, mais en accentuant un peu plus ou les rides

de la vieillesse, ou les sollicitudes du gouvernement. Ils lui ont aussi, Raphaël surtout, beaucoup allongé la barbe. Il semblait qu'on ne pouvait rien faire de trop dans ce genre, pour imprimer un air vénérable. Quand on voudra s'attacher aux données qui, plus ou moins approximativement, peuvent avoir quelque chose d'historique, on fera le contraire.

Il y a dans l'église de Saint-Benoît *in Piscinula*, à Rome, une vieille image du Saint titulaire; publiée par Mabillon [1], et probablement moins ancienne qu'on ne le prétend, elle ne nous paraît pas cependant sans autorité au point de vue des traditions dont elle pourrait être l'écho. Nous en dirons autant d'une miniature du xe ou xie siècle, successivement publiée par Papebroke, par d'Agincourt, et en dernier lieu plus exactement dans l'*Histoire de l'abbaye du mont Cassin* [2]. Quoique les traits, dans ces deux images, ne soient pas les mêmes, ils ont pourtant une fermeté qui leur est commune, et dans l'une et l'autre la barbe est d'une moyenne grandeur, plus propre elle-même à rendre ce qu'on doit aussi concevoir de ferme dans le caractère de saint Benoît. Au lieu d'un livre fermé, le Saint, dans le tableau, tient ouvert le livre de sa règle, sur lequel on lit ces mots : *Ausculta fili præcepta magistri, et inclina aurem cordis tui :* « Écou- « tez, mon fils, les préceptes de votre maître, et inclinez l'oreille de votre « cœur. » De la sorte, on voit que c'est là le livre de la règle bénédictine, on ne peut pas le confondre avec le livre de l'Évangile. Cette manière de le représenter nous paraît beaucoup préférable. Dans la miniature, saint Benoît, assis, donne le livre de sa règle à l'abbé Jean, qui le reçoit debout. Nous avons donné la tête de ce personnage, à cause à son nimbe carré (T. II, pl. III, fig. 17); celle de saint Benoît est d'un caractère très-analogue, c'est-à-dire que l'artiste l'a représenté comme l'un des bénédictins de son temps. Sept ou huit siècles après, le peintre de l'abbaye de Saint-Lambert, à Liessies, a fait de même, en représentant saint Benoît comme un homme dans la maturité de l'âge, entièrement rasé, d'un caractère profondément méditatif [3]. Le Sueur, le peignant de même avec la tête et la barbe rases, dans son beau tableau de l'*Apparition de sainte Scholastique* (n° 523, au Louvre), lui a attribué un type de

1. Mabillon, *Iter italicum*, p. 147, pour la planche, p. 145, pour le texte.—Melchiori, *Guido di Roma*, dit que Mabillon estimait cette image contemporaine du Saint. Mabillon dit seulement qu'elle était un peu moins ancienne que saint Benoît : *Paulo minus antiqua sancti Benedicti*, et cela même demanderait des preuves qu'on ne donne pas. La crosse portée par le Saint ne s'annonce pas comme étant très-ancienne, mais elle à pu être ajoutée ou refaite.

2. Boll., *Act. Sanct.*, T. I de Mai, p. LXI; d'Agincourt, *Peint.*, pl. LXVIII; *Storia della badia di Monte Cassino*, 1842, T. I, p. 100.—N'ayant pas en main ce dernier ouvrage, nous en empruntons la citation au *Dict. iconographique* de M. Guénebault, p. 152.

3. Binet, *Fondateurs d'Ordres*, p. 73.

figure qui était devenu familier à l'artiste, et qui lui avait été inspiré évidemment par quelqu'un des Chartreux au milieu desquels il a vécu si longtemps. Tour à tour modifié en bien ou en mal, rajeuni ou vieilli, ce type a été appliqué successivement à saint Bruno lui-même, et au prêtre des idoles dans le tableau du *Martyre de saint Protais.* Il se prête d'ailleurs si bien au sentiment de contemplation exprimé dans la figure de saint Benoît, qu'en présence de la vision qui lui vient du ciel, on peut dire que cette figure est ce qu'il y a de plus céleste dans le tableau. Nous conseillerions cependant, quant au type de saint Benoît, de s'en rapporter de préférence à la miniature du mont Cassin, ou au tableau de Saint-Benoît *in Piscinula*, à Rome, comme ayant une physionomie moins moderne.

Outre le livre de sa règle et le faisceau de verges, on assigne comme attribut à saint Benoît, la crosse abbatiale : on la lui voit à la main dans l'antique tableau de Rome, et dans l'image de l'abbaye de Saint-Lambert, publiée par le P. Binet. Dans le tableau de Le Sueur, la mitre est posée à côté de lui, pour exprimer cette même idée de la dignité abbatiale, et de plus une croix à double branche, qui vient favoriser la pensée de ceux qui ont vu, dans ce tableau, saint Martin au lieu de saint Benoît. L'artiste a voulu sans doute faire allusion à la croix dite de saint Benoît. On peut admettre, en effet, que cette croix prenne la forme processionnelle, comme dans une ancienne image reproduite par le P. Cahier[1], car la croix de saint Benoît exprime une idée de triomphe; mais il ne faudrait pas qu'elle eût une double branche, comme une croix archiépiscopale.

La croix de saint Benoît rappelle, disons-nous, ses victoires contre les démons, et les sigles qui la distinguent et dont nous avons donné un exemple et l'explication (T. II, pl. XVI, fig. 5, p. 338), expriment l'idée d'une invocation pour repousser le démon : *Cruce Sacra Sit Mihi Lux, Non Draco Sit Mihi Dux :* « Que la croix soit ma lumière, que le dragon infernal ne soit jamais mon guide ». Les médailles où cette croix est gravée ont pris des formes très-variées ; ordinairement la légende porte tout autour de la croix ces autres sigles : IHS. V. R. S. N. S. M. V. S. M. Q. L. I. V. B. c'est-à-dire : *Vade Retro Satanas Non Suade Mihi Vana Sunt Mala Quæ Libas Ipse Venena Bibas* : « Retire-toi, Satan, ne cherche « pas à me gagner par tes vains prestiges, ce sont des maux que tu ma- « chines, bois toi-même le poison. » On voit qu'il y a là une allusion directe aux tentatives d'empoisonnement auxquelles saint Benoît fut

1. *Caractéristiques des Saints*, p. 112.— Dans cette image, les invocations que nous rapportons ci-après sont inscrites en toutes lettres, la première sur la hampe de la croix, la seconde sur une banderole.

exposé à Subiaco, considérées comme image de l'empoisonnement spirituel par le péché : c'est pourquoi on donne aussi comme attribut à saint Benoît, le corbeau et le verre brisé. Ce verre repose sur son livre, dans l'image de l'abbaye de Saint-Lambert, et à proximité du Saint on voit le corbeau tenant dans son bec le pain empoisonné. Quelquefois on a représenté un serpent sortant du verre, pour exprimer l'idée du poison, comme pour l'apôtre saint Jean. Sur les médailles de saint Benoît, les plus répandues aujourd'hui, on l'a représenté en pied au revers de la croix, tenant lui-même une petite croix à la main droite, le livre de la main gauche; à ses pieds on voit le corbeau, et la mitre à laquelle quelquefois on ajoute la crosse. Un autre attribut encore de saint Benoît est un crible brisé : on le voit dans l'encadrement de la planche publiée par le P. Binet. C'est une allusion à un trait de l'enfance de notre Saint. On rapporte que sa nourrice ayant brisé, par accident, un crible en terre cuite, l'enfant le lui rendit intact. Mais, tout en relevant ce fait, il est à croire qu'on a voulu exprimer l'esprit de discernement, et c'est aussi à cette pensée que paraît surtout se rapporter la physionomie du Saint, dans l'image de l'abbaye de Saint-Lambert, où il tient son doigt sur sa bouche. Ce geste lui est aussi fréquemment attribué, pour exprimer l'idée du silence monastique; mais une idée n'exclut pas l'autre, et si le silence est un moyen de perfection, c'est qu'il invite à rentrer en soi-même, à habiter avec soi, comme saint Grégoire l'a dit précisément de saint Benoît : *habitavit secum*.

IV.

SAINT BERNARD.

La règle de Cîteaux était un dérivé de celle de saint Benoît; et avant que saint Bernard ne fût entré dans cette abbaye, trois Saints avaient travaillé à sa fondation : saint Robert, saint Albéric et saint Etienne Harding. On peut dire cependant, avec le pape Grégoire IX, dans la bulle de canonisation de saint Dominique, que l'Ordre de Cîteaux fut une œuvre originale, et que saint Bernard marche en tête de cette grande œuvre [1]. Elle ne commença à prendre du développement qu'à partir du moment où il y eut apporté sa participation, entraînant avec lui quatre de ses frères, son oncle, vingt-cinq autres hommes d'élite de sa parenté ou de

1. Le P. Binet donne à saint Bernard le titre de *Confondateur* (*sic*) de l'Ordre de Cîteaux, mais il le fait figurer seul, dans sa collection, comme en étant le fondateur.

son entourage, suivis plus tard par son plus jeune frère et par son vieux père lui-même. Tandis que, jusque-là, c'était à peine si l'on pouvait recruter quelques religieux pour le maintien de la maison même de Cîteaux, cette maison-mère fut bientôt en état de donner naissance à de si nombreuses colonies, que saint Bernard, devenu abbé de Clairvaux, fonda seul, pour sa part, cent soixante monastères de son Ordre. Quel était donc cet homme qui non-seulement eut une influence si décisive sur l'établissement d'une grande institution, mais qui exerça un si prodigieux ascendant sur tous les hommes de son temps? Un de ses historiens nous le dira : cet historien est Godefroi, son secrétaire, et plus tard son successeur comme abbé de Clairvaux. Voici en quels termes il dépeint saint Bernard :

« Il avait un visage serein, une tenue modeste; il était plein de circonspection dans ses paroles, de défiance de lui-même dans ses actions, très-assidu aux saintes méditations, tout livré à l'oraison. Il cherchait souvent à persuader aux autres, s'appuyant de son expérience réitérée, qu'en toutes choses il faut bien plus mettre sa confiance dans la prière que dans tout ce qu'on peut avoir d'habileté personnelle. Sa foi s'élevait jusqu'à la magnanimité, son espérance était sans borne, sa charité atteignait la perfection; il s'élevait par la profondeur de son humilité, par l'ardeur de sa piété. Prudent dans les conseils, dans la pratique des affaires il allait fermement au but, et jamais il n'était moins oisif qu'au moment où il paraissait ne rien faire. Riant dans les opprobres, il était comme honteux des honneurs, et ses manières étaient toujours suaves... Il semble que Dieu, en faisant son âme, avait voulu se créer un aide semblable à lui-même, et il lui avait adapté un corps où respiraient de même toutes les bénédictions dont il l'avait rempli. De tout son extérieur, il s'exhalait une grâce singulière, mais une grâce spirituelle plutôt encore que physique; une rare distinction brillait sur son visage, une distinction qui n'avait rien de la terre et qui était toute du ciel; ses yeux avaient une pureté angélique et une simplicité de colombe. Si grande était en lui la beauté de l'homme intérieur, qu'elle se manifestait nécessairement par des signes sensibles ; la grâce et la pureté du dedans débordant au dehors, l'homme extérieur en était tout inondé. Son corps était si frêle qu'à peine paraissait-il revêtu de chair, et la peau fine et décolorée qui le recouvrait ne prenait une petite teinte rosée qu'au sommet des joues : tant la méditation et l'exercice de la componction lui avaient enlevé tout ce qu'il pouvait avoir de chaleur naturelle. Ses cheveux blonds s'étaient mêlés de blanc; sa barbe, tirant sur le roux, avait aussi un peu blanchi, sur la fin de sa vie. Sa taille, d'une bonne moyenne, paraissait plus élevée qu'elle n'était effectivement. En un mot, c'était un trésor renfermé dans un vase d'ar-

« gile, et ce vase tout frêle n'avait même pas sa consistance naturelle. Sa « chair était incessamment travaillée par une multitude de souffrances « et d'infirmités, afin même que les puissances de l'âme fussent en lui « perfectionnées de plus en plus[1]. »

A ce portrait, nous ajouterons quelques traits de celui que le P. Binet a tracé à son tour de saint Bernard : « Pour peindre au vif saint Bernard, « il faudroit peindre la bouche de la dévotion, les yeux de la douceur, « et le visage de la virginité. — Lui et ses frères firent une vie la plus « rude et la plus pauvre, mais la plus divine qu'on pourroit s'imaginer. « Tout le monde venoit voir ces hommes du ciel, et quantité de person- « nes signalées n'en voulurent jamais plus sortir... Ce nouvel Apôtre fit « un monde de miracles, de conversions, d'affaires pour l'Église... Jamais « on ne vit homme qui pût mieux dire : *Omnibus omnia factus sum* (je me « suis fait tout à tous). On le voulut faire général de la croisade, chef « du Concile d'Estampes et des autres, Archevêque ou Évêque en plu- « sieurs villes, arbitre de la papauté durant le schisme, enfin tout. Et « cependant il n'avoit point d'estomach, point de santé, point d'appétit, « point de loisir, certainement quasi point de vie, et il sembloit un vray « squelete, et une mort vivante. Notre-Dame lui apparut et lui donna « son lait, le petit Jésus le vint voir la nuit de Noël, tout le paradis en « étoit amoureux; les âmes du purgatoire lui venoient demander du « secours. Toutes les vertus estoient en lui avec éminence, la cresme de « la dévotion estoit dans ses cantiques, qui ne sont qu'un extrait de ce « qui estoit en son âme. D'un mot comme d'un coup de tonnerre, il son- « doit le cœur de Guillaume, comte de Poitou, et de mille autres ma- « lins esprits. Le Pape l'alla voir à Clairevau, où il fut reçu par environ « 700 religieux, avec une croix de bois, faute d'autre; nul ne leva les « yeux pour regarder le Pape. Cette modestie fit pleurer le Pape et les « cardinaux de tendresse. Il disna au refectoir, et on ne donna que des « légumes à l'ordinaire : tout ce qu'on put faire, ce fut de donner un « petit poisson pour le Pape... Il disoit en riant à ceux qui admiroient « sa profonde science, qu'il étoit escholier des forests, et que l'écho des « solitudes, les chesnes et les sapins avoient esté ses maîtres. Mais c'estoit « l'arbre de la croix, où il en avoit bien appris davantage qu'à l'ombre « des forests. Il estoit englouti sans cesse dedans Dieu... Il sembloit qu'il « fut grand vicaire de Dieu le Père en terre, tant il est vrai que tous les « éléments et toute la nature lui obéissoit à baguette... (Dans ses écrits), « ce n'est que lait, que miel, que nectar du ciel ; et quand il veut tonner et « faire le mauvais, à la vérité, la terre ou au moins les cœurs tremblent[2]. »

1. *Vita S. Bernardi abbatis*, L. VII, cap. 1.
2. Binet, *Fondateurs d'Ordres*, p. 107.

En traçant ces lignes, l'auteur n'avait pu être inspiré par l'image de saint Bernard qu'il a publiée, l'une des moins réussies de la collection; mais le *Saint Bernard* peint par le Beato Angelico dans la salle du Chapitre à Saint-Marc de Florence, que nous donnons (pl. XVIII, fig. 2), est une des plus heureuses créations du vénérable peintre. Après avoir vu le saint abbé de Clairvaux ainsi représenté, il nous semble qu'il ne peut plus l'être autrement: c'est bien là cet esprit fin, vif, suave et pénétrant, cette âme qui n'est qu'intelligence et amour. Ajoutez-y un certain élancement du regard, comme une palpitation céleste, qu'il n'était pas au pouvoir du graveur de rendre comme l'a pu faire le pinceau du peintre Angélique, et vous appliquerez à cette figure ce que Vasari dit en général des Saints peints par le pieux artiste : « Ils ressemblent plus à des Saints, dit-il, que ceux d'aucun autre peintre. » A défaut d'aucun portrait authentique de saint Bernard[1], on peut croire que la figure est ressemblante; et comme elle s'échelonne bien entre la gravité calme et sereine de saint Benoît, et l'élan séraphique de saint François, participant aux douleurs de Jésus-Christ sur la croix !

Saint Bernard aussi est célébré pour l'ardent amour avec lequel il contemplait son Sauveur crucifié. Il n'a pas reçu d'attributs plus caractéristiques que les instruments de la Passion, groupés entre ses mains [2]. Ayala ajoute qu'il l'a vu, plus d'une fois, représenté à genoux devant Jésus crucifié, qui le serre avec effusion de son bras droit détaché tout exprès de la croix. Ribadeneira rapporte en effet que saint Bernard, comme il méditait sur la Passion, tout inondé de larmes, avec les sentiments de l'amour le plus tendre et de la plus vive componction, aurait vu Notre-Seigneur lui apparaître sur la croix, et lui accorder une semblable faveur. Et, bien que ce trait ne se trouve point rapporté dans la Vie de saint Bernard écrite par Guillaume, Arnault et Geoffroi, ses disciples, ni par aucun autre des auteurs contemporains connus d'Ayala, la sévère critique ne doutait pas qu'il ne fût emprunté à quelque autre ancienne histoire, dont il se garde bien de contester l'autorité[3], tant il lui semble que ce sont bien là des rapports avec le divin Maître, comme devait en avoir saint Bernard. Cependant, ce n'est pas de la sorte

1. « Feller, dans sa biographie de saint Bernard, dit : « La Vie de ce Saint, écrite par Villexore, est précédée de son portrait gravé d'après un ancien tableau qui le représente, et « qui fut fait un an avant sa mort. » R. — Nous attirons l'attention sur cette indication, mais nous n'avons pas grande confiance dans l'authenticité de ce portrait.

2. Cahier, *Caractéristiques des Saints*, p. 283, 603. La crosse et la mitre peuvent être données, comme attributs généraux, à saint Bernard, de même qu'à tous les saints Abbés ; mais il est plus à propos de les poser à côté de lui, que de les lui faire porter.

3. Ayala, *Pictor christ.*, L. VII, cap v, § 14.

que le caractère de ce grand Saint se dessine sous son aspect le plus original. « On le représente aussi, et souvent », dit le même auteur, « agenouillé devant une image de la très-sainte Mère de Dieu, les mains « croisées sur sa poitrine, et tendant les lèvres comme pour recevoir le « très-pur lait de Marie, rosée céleste dont la Vierge des vierges se plait « à l'abreuver, en récompense de son exquise pureté. Cette représen- « tation doit être venue de quelque vision de la nature la plus intime. « dont Marie aura en effet favorisé un fils si tendre pour elle et si dé- « voué, ou bien de la douceur et de la suavité sans pareille qu'il a ré- « pandue lui-même dans les louanges de la Mère de Dieu. »

C'est un sujet de composition qui revient à celui où saint Augustin hésite entre le sang du Sauveur et le lait de Marie, et qui en lui-même est d'un charme infini. Mais il faut les savoir traiter l'un et l'autre avec une exquise délicatesse, et en apprécier les différences : le lait de Marie, dans la scène propre à saint Augustin, exprime la pensée des consolations spirituelles; dans l'apparition à saint Bernard, il signifie la saveur virginale des pensées, et l'onction du langage. Saint Bernard approchera-t-il du sein de Marie jusqu'à pouvoir le toucher de ses lèvres? on ne peut désormais songer à cette représentation naïve; pour que, conçue en ces termes, elle pût être supportable, il faudrait que l'image fût complète, et que le Saint fût ramené à l'état de petit enfant : mais alors il ne serait plus reconnaissable. Il nous paraît que Murillo a même été trop loin; lorsqu'il a représenté Marie découvrant son sein et le pressant, en présence de saint Bernard agenouillé. Le lis de la pureté, posé sur les lèvres du saint abbé de Clairvaux, dit bien que la pensée est pure, et les livres joints au lis rappellent qu'il s'agit d'une nourriture toute spirituelle ; le geste de saint Bernard tendant une main, appuyant l'autre contre sa poitrine, pour exprimer qu'il reçoit cette nourriture et qu'il l'apprécie, — geste d'ailleurs beaucoup trop froid, parce qu'il n'a rien d'intime, — ramène au même ordre d'idées : mais par là même, on sent mieux combien il était inutile que ce sein d'une pureté ineffable se montrât à nos yeux, toujours trop profanes [1]. Un geste de Marie suffirait pour dire que c'est de son sein que s'exhale l'onction qu'elle répand dans l'âme de son serviteur, et qui va s'épancher par sa bouche et par sa plume. Alors celui-ci avancerait les lèvres, pour exprimer en effet l'aspiration de l'enfant vers le sein de sa mère ; il serrerait les mains contre sa poitrine, comme il serre son livre dans la peinture du Beato Angelico (pl. XVIII), pour marquer toute l'ardeur de ses douces et chastes affections. Avec moins de démonstrations extérieures, on ferait entrer bien plus avant dans la pensée.

Sans s'être attaché à de semblables nuances, en faisant apparaître la

1. Mme Jameson, *Legends of the monastic Orders*, p. 44.

sainte Vierge à saint Bernard, simplement pour dire qu'elle l'inspire, beaucoup d'autres ont rendu le charme de ces intimes communications bien mieux que ne l'a fait Murillo, faute d'avoir senti, quand il a voulu les particulariser, combien elles devaient être délicatement touchées. Nous devons citer un tableau de Filippo Lippi, aussi publié par Mme Jameson; celui du Pérugin, dans la galerie de Munich; mais nous aimons surtout à nous arrêter à ce tableau de l'Académie de Florence, attribué avec assez d'incertitude à Giottino, et auquel nous avons emprunté le charmant type d'Ange que nous avons donné (T. III, p. 193). Tandis que Filippo Lippi et le Pérugin ont représenté saint Bernard assis à son bureau de travail, — bureau agreste dans le tableau du premier, qui a fait reposer ce bureau sur un tronc d'arbre et donné au Saint un rocher pour siége, — c'est à genoux, dans le tableau du XIVe siècle, que saint Bernard écrit sous la dictée de Marie, qui est suspendue devant lui comme l'Ange même que nous venons de rappeler.

A ces rapports de saint Bernard avec Marie, se rattache le rôle que le Dante lui fait jouer dans son *Paradis*, le prenant pour guide, comme si Béatrix elle-même ne suffisait plus lorsqu'il doit pénétrer dans les arcanes les plus sublimes des cieux, et au plus profond du sanctuaire où habite Marie, et par elle jusqu'à la contemplation directe de l'adorable Trinité. Le poëte croyait encore avoir à côté de lui son aimable conductrice; il veut s'adresser à elle, et « je vis », dit-il, « un vieillard, « vêtu comme les Esprits glorieux; ses yeux et son visage étaient pleins « d'une joie bienveillante, et il se tenait dans la douce attitude qui sied « à un tendre père ». A ce nouveau guide, les grâces nécessaires pour achever le merveilleux voyage vont être accordées par la Reine du ciel, parce qu'il est son fidèle Bernard, qui pour elle brûle d'amour.

E la Regina del cielo, ond'i'ardo
Tutto d'amor, ne farà ogni grazia
Perocch'io sono il suo fedel Bernardo [1].

Le poëte contemple la fleur céleste, dont la Vierge immaculée est le cœur, et lorsqu'il a besoin d'explications, en présence de toutes les merveilles dont il est témoin, s'adressant à son guide, il s'adresse à celui qui tire toute sa beauté de Marie, comme l'étoile du matin brille par la lumière du soleil :

Di colui, ch'abbelliva di Maria
Come del Sol la stella mattutina [2].

1. *Paradiso*, canto XXXI, v. 101.
2. *Ib.*, canto XXXII, v. 108.

C'est après une admirable prière de saint Bernard à Marie, que le Dante est admis en présence de l'adorable Trinité, et c'est là le dénouement de son poëme.

Nous préférerions seulement que, pour désigner saint Bernard, le poëte se fût servi d'un autre terme que celui de vieillard, car le saint Abbé de Clairvaux n'atteignit pas un âge très-avancé. De cette erreur de terme il est résulté que, dans les planches de la belle édition de la *Divine Comédie*, publiée à Florence en 1818, saint Bernard est représenté avec une grande barbe, contrairement à l'usage le plus ordinaire et le mieux fondé ; mais nous louons le dessinateur de lui avoir attribué une expression singulièrement sereine.

Saint Bernard, toutefois, n'est pas tout entier dans les situations que nous venons de décrire, et il semblerait que notre tâche a été insuffisamment remplie, si nous ne disions rien de cet air inspiré, de cet accent prophétique qu'il dut prendre en prêchant la croisade. La croisade n'ayant pas réussi, on n'aimera pas à exploiter ce souvenir dans des représentations où l'on se propose de l'honorer. Mais est-il rien de beau comme cette scène de Parthenay, où tout à coup, après avoir consacré la sainte hostie, il la présente à Guillaume X, duc d'Aquitaine et comte du Poitou, et le foudroyant comme Jésus-Christ fit à saint Paul sur le chemin de Damas, le convertissant et le faisant renoncer au schisme, dont le prince était le plus terrible fauteur, il rétablit la paix dans l'Église ? C'est bien ainsi qu'il faut comprendre la vigueur souvent déployée par les Saints : elle aboutit toujours à la paix.

V.

SAINT DOMINIQUE.

L'œuvre de Dieu est toujours à recommencer dans ce monde, au milieu des éléments de désordre et de désorganisation qu'y apportent incessamment les passions et les erreurs des hommes. A voir ce que saint Bernard fit pour l'Église, il semble que tout était fini ; à voir ce que firent saint Dominique et saint François, il semble que, un demi-siècle après sa mort, tout était à faire. Ces deux grands Saints ne faillirent point à la tâche. Nous dirons d'abord quel fut saint Dominique, en empruntant au P. Lacordaire la traduction du portrait tracé de lui, au physique et au moral, par la Sœur Cécile, religieuse du couvent de Saint-Sixte, et par le Bienheureux Jourdain de Saxe, successeur de saint Dominique lui-même comme

Maître général des Frères-Prêcheurs. « Sa stature était médiocre, sa taille « mince, son visage beau et un peu coloré par le sang, ses cheveux et sa « barbe d'un blond assez vif, ses yeux beaux. Il lui sortait du front et « d'entre les cils une certaine lumière radieuse, qui attirait le respect et « l'amour. Il était toujours joyeux et agréable, excepté quand il était mu « à Compassion par quelque affliction du prochain. Il avait les mains « longues et belles, une grande voix noble et sonore. Il ne fut jamais « chauve, et il avait sa couronne religieuse tout entière, semée de rares « cheveux blancs [1]. »

« Il y avait en lui une si grande honnêteté de mœurs, un si grand « mouvement de ferveur divine, qu'on voyait tout de suite que c'était un « vase d'honneur et de grâce, à qui il ne manquait aucun ornement de « prix. Rien ne troublait l'égalité de son âme, si ce n'est la compassion « et la miséricorde. Et parce qu'un cœur content réjouit le visage de « l'homme, on devinait sans peine, à la bonté et à la joie de ses traits, sa « sérénité intérieure..... Il était ferme dans ses desseins..... C'est pour« quoi, bien que sa figure brillât d'une lumière aimable et douce, cette « lumière pourtant ne se laissait pas mépriser; mais elle gagnait facile« ment le cœur de tous, et à peine l'avait-on regardée, qu'on se sentait « entraîné vers lui [2]. »

On aimera à confronter ces portraits avec la description de l'image miraculeuse de Soriano. Dans cette image, dont la hauteur est de cinq palmes romaines et un quart, saint Dominique paraît avoir été, conformément aux termes de la Sœur Cécile, d'une stature médiocre. « Son « aspect est beau, mais de telle sorte qu'il porte à la vénération, par « quelque chose d'austère; son visage est allongé, son nez aquilin, ses « cheveux sont blancs pour la plus grande partie, et l'on voit, par ceux qui « restent de leur couleur naturelle, qu'ils tiraient un peu sur le roux; il en « est de même de sa barbe. Le teint du visage est d'une blancheur par« faite, et un certain éclat s'y joint à la pâleur; les yeux sont remar« quables par leur sérénité, et de quelque côté qu'ils regardent, ils « impriment un certain sentiment de terreur qui plaît cependant. Les « vêtements ne descendent pas plus bas que le haut du talon, et laissent

1. *Relation de la Sœur Cécile*, n° 14; Lacordaire, *Vie de saint Dominique*, p. 219. — D'après un texte de Gérard de Frachet, rapporté par les Bollandistes, saint Dominique aurait été chauve dans les dernières années de sa vie, bien qu'il ne l'ait pas prolongée au delà de cinquante et un ans. On s'est fondé sur une vision de sainte Catherine de Sienne, pour lui attribuer une grande ressemblance de traits avec Notre-Seigneur Jésus-Christ; les descriptions que nous citons ne contredisent pas cette assertion. (*Acta sanct. Augusti*, T. I, p. 521, nos 838, 839, 841, 842, 843.)

2. B. Jourdain de Saxe, *Vie de saint Dominique*, ch. IV, n° 75; Lacordaire, *Vie de saint Dominique*, p. 348.

« apercevoir les pieds entièrement renfermés dans des souliers noirs[1]. »

Si exactes que puissent être les descriptions d'un visage, elles ne peuvent jamais suffire pour l'artiste, obligé d'en exprimer les traits dans une image proprement dite, et l'on peut, tout en respectant une description de ce genre, faire d'après elle beaucoup d'images différentes. Généralement, on remarque que, pour représenter saint Dominique, on s'est peu écarté des données que nous venons de recueillir, et le Beato Angelico se montre particulièrement fidèle à s'y conformer, dans les nombreuses représentations qu'il a faites de son saint Patriarche. Mais n'est-ce pas à dire que, dans certaines limites, il n'y ait de grandes variétés dans les figures qu'il lui attribue? Il n'était jamais assez sûr d'avoir bien rencontré, pour se croire dispensé de chercher à faire mieux encore, et l'effet le plus certain de ces tentatives réitérées était de l'amener à faire autrement.

D'après les descriptions que nous avons rapportées, il semblerait que saint Dominique laissait croître un peu sa barbe; et, en effet, dans ses plus anciennes images, on le voit plus ordinairement avec une barbe courte. Nicolas de Pise l'a représenté ainsi — sous les yeux probablement encore de quelques-uns de ceux qui l'avaient connu de son vivant, — sur le bas-relief de son tombeau, à Bologne. Le Beato Angelico a lui-même montré beaucoup d'hésitation à cet égard. Il lui attribue de la barbe, d'une manière très-prononcée, dans la figure en pied, peinte sur l'encadrement de la *Descente de Croix*, à l'Académie de Florence, et dans le *Couronnement de la Vierge* qui orne l'un des reliquaires de *Santa Maria Novella;* il lui en a aussi attribué un peu, dans deux au moins des fresques de Saint-Marc, et spécialement dans le *Crucifiement*, où le saint Patriarche est mis en regard de la Vierge si admirable dans le sentiment du sacrifice, que nous avons donnée (T. III, pl. XI). Il lui est plus habituel, cependant, de représenter saint Dominique avec la barbe rasée : de

1. Boll., *Acta sanct.*, T. I, Augusti, p. 538, n° 925. — Frangipane, *De Miracoli operate del Patriarca San Domenico*, in-4°, Piacenza, 1643, p. 38. — L'on rapporte ainsi l'origine de l'image de saint Dominique, à Soriano. C'était en 1530, dans la nuit d'avant l'octave de la Nativité de la sainte Vierge. Le frère sacristain était entré dans l'église, afin d'allumer les cierges pour les Matines : trois belles dames se présentèrent à lui, et celle qui était au milieu lui donna cette image, puis elles disparurent. La nuit suivante, sainte Catherine apparut à l'un des Pères du couvent, tandis qu'il était en oraison, et lui dit que l'image avait été apportée par la sainte Vierge elle-même, accompagnée d'elle et de sainte Marie-Madeleine. Il est impossible, ajoutent les relations, de déterminer comment cette image est peinte ; elle a quelque chose de tout céleste et de divin, et jamais aucun artiste n'a pu réussir à la reproduire exactement. On se rappellera qu'en 1870, dans cette même église des Dominicains de Soriano, une statue de saint Dominique a paru s'animer, et adresser du geste et du regard une prédication à de nombreux témoins qui se sont succédé devant elle.

quelquefois l'aspect d'un très-jeune homme encore imberbe; quelquefois aussi, il fait en même temps sentir assez fortement, sur ses traits, la dépression qu'amènent les années. Le plus ordinairement il s'écarte peu, pour l'âge et pour le type, de cette belle figure du *Couronnement de la Vierge*, au Louvre, que le Père Lacordaire a adoptée pour frontispice de sa *Vie de saint Dominique*, et qui depuis s'est fort répandue. Le P. Besson s'y est conformé tout spécialement dans son tableau de la *Rencontre de saint Dominique et de saint François*, dont nous reproduisons la



Gravé par A. Foli.

34

Première rencontre de saint Dominique et de saint François.

(D'après le tableau du P. Besson.)

scène centrale. Ce type rend si admirablement tout ce que nous savons du caractère de saint Dominique, que nous ne croyons pas en effet qu'on puisse mieux faire que de s'y conformer désormais. On le retrouve presque identiquement dans la fresque peinte par le Beato Angelico, dans la salle du Chapitre au couvent de Saint-Marc. Saint Dominique y figure deux fois. Il est à genoux au pied de la Croix, dans la scène prin-

cipale du Crucifiement, en tête des modèles de la vie religieuse, étendant modérément les bras, dans un sentiment plein de componction et d'amour; là il semblerait avoir quelques années de plus, et sa couronne de cheveux est rompue sur le front, par un commencement de calvitie. Dans la frise au-dessous, où le pieux Dominicain a représenté les plus illustres rejetons de son Ordre, qui n'ont pas trouvé place dans la composition supérieure, il a peint au milieu, au-dessous de la Croix, cette autre figure de son saint Patriarche, que nous publions comme étant un chef-d'œuvre dans son genre (pl. XIX). Saint Dominique tient les deux branches d'une tige qui, en se prolongeant, va encadrer les médaillons où sont renfermés, comme il l'est lui-même, les membres choisis de sa postérité spirituelle. C'est donc l'idée même de cet enfantement que l'artiste a voulu exprimer, et c'est en comparant ces diverses figures et l'idée propre à chacune, que l'on comprend mieux la beauté commune aux unes et aux autres[1].

A genoux au pied de la Croix, saint Dominique est supposé dans la réalité de la vie; et si le Beato Angelico l'a fait un peu chauve, c'est que, dans ce moment, il inclinait vers l'opinion qui le donnait comme l'ayant été sur la fin de sa carrière mortelle. Dans le *Couronnement* du Louvre, saint Dominique est à l'état de béatitude; dans le soubassement de Saint-Marc, il y a, dans son image, un côté symbolique: à l'une et l'autre situation s'adapte bien la pleine maturité de l'âge, sans rien qui puisse sentir le déclin, avec quelque chose qui sente au contraire le renouvellement de la perpétuelle jeunesse, dans la figure du Louvre. Tout enfantement est laborieux : cette observation s'applique spécialement à la figure de notre médaillon; on y sent le travail et la sollicitude d'une grande âme, en face d'un avenir où les destinées de son Ordre se lient avec celles de l'Eglise. La sollicitude est sur le front, le travail dans le milieu du visage, l'épanchement dans la bouche, la sérénité naît tout autour : on voit que l'enfantement sera fructueux, et que, devant ces yeux perçants, s'il y a des combats en perspective, il y a aussi des victoires.

Les attributs de saint Dominique sont on ne peut mieux déterminés, on ne peut plus caractéristiques : l'étoile inscrite dans son nimbe, sur le sommet de la tête, lui est tout à fait propre. Le peintre de Saint-Lambert-de-Liessies, n'ayant pas conservé l'usage du nimbe, a inscrit l'étoile sur le front même du Saint[2]. L'on rapporte en effet que sa marraine avait vu,

1. Il a été impossible au graveur, malgré tous les soins qu'il y a apportés, de rendre l'expression de cette admirable tête. Notre planche ne peut en donner l'idée qu'approximativement.

2. Binet, *Fondateurs d'Ordres*, p. 145.



GRAVÉ PAR G. PAZZI D'APRÈS LA PHOTOGRAPHIE

TIGE DES DOMINICAINS

(Fra Angelico)

en songe, briller sur son front une étoile radieuse. Pour rendre cette pensée même, il paraît mieux d'élever cette étoile un peu au-dessus du front. Le Beato Angelico l'omet rarement, et c'est toujours ainsi qu'il la place. Ayala, de son côté, au point de vue théorique, préconise hautement cet attribut, et de même le lis. Ce symbole de la pureté convient on ne peut mieux, en effet, à ce grand serviteur de Marie, si pur lui-même; mais beaucoup d'autres Saints y pouvant aussi prétendre, il ne saurait seul suffire pour désigner saint Dominique. Le chien portant à la gueule une torche enflammée est, au contraire, exclusivement propre au saint fondateur des Frères-Prêcheurs, en souvenir de la vision qu'eut à son sujet la bienheureuse Jeanne d'Aza sa mère, tandis qu'elle le portait dans son sein. Ce chien, s'il s'agit d'une peinture, doit être blanc et noir, et souvent on a représenté à côté de cet animal un globe, pour signifier la terre éclairée par les prédications de saint Dominique et de ses enfants [1]. Le rosaire convient encore particulièrement au Saint instituteur de cette dévotion. Le livre lui est commun avec un très-grand nombre d'autres Saints, de catégories diverses; mais il a des titres spéciaux à cette attribution, eu égard au miracle que nous rappellerons dans un instant, en énumérant ses principales actions caractéristiques. Le bâton ou bourdon, associé au lis par le Beato Angelico, dans l'encadrement de sa *Descente de Croix*, paraît se rapporter à l'apparition de saint Pierre et de saint Paul, qui sera comprise aussi dans notre énumération. Dans l'estampe du P. Binet, outre l'étoile imprimée sur son front, le lis et le rosaire portés dans ses mains, saint Dominique porte encore une croix. D'après le P. Cahier, ce serait un insigne commun aux fondateurs d'Ordres qui n'ont pas droit au titre d'abbé, et par conséquent à la crosse.

Le Beato Angelico, dans la *predella* du *Couronnement de la Vierge* au Louvre, et dans une autre *predella* que nous avons observée dans l'église du Jésus à Cortone, nous offre un très-bon choix des actions propres à caractériser saint Dominique. Elles sont rendues avec tant de charme, qu'en restant sous l'impression de leur saveur, nous regretterons moins de passer sous silence tant d'autres œuvres d'art consacrées à ce grand Saint.

L'ordre des faits n'est pas très-bien établi dans la *predella* du Louvre: le premier qui se présente est la vision du pape Innocent III, où saint

1. L'on se rappellera, à ce sujet, les armoiries des Dominicains, où l'on voit le chien portant la torche et surmonté d'une couronne, d'un lis et d'une palme, et où ces emblèmes eux-mêmes sont surmontés d'une étoile. Le champ est blanc et noir, par allusion aux couleurs de l'habit dominicain.

Dominique lui apparaît soutenant l'église de Saint-Jean-de-Latran, qui menace ruine; c'est, de tous ces petits tableaux, le moins réussi. Il eût fallu commencer par la scène où le livre écrit par saint Dominique, pour exposer et justifier la doctrine catholique contrairement aux erreurs des Albigeois, subit victorieusement l'épreuve du feu. Ce miracle s'est renouvelé deux fois; il a eu lieu dans une conférence, en présence de saint Dominique lui-même, et alors la plupart des assistants se convertirent. Dans une autre circonstance, d'autres sectaires ayant, de leur propre mouvement, tenté cette même épreuve, loin de s'être rendus à la vérité attestée par le même miracle, avaient voulu le tenir caché; mais un soldat, qui en avait été témoin, s'était converti et l'avait divulgué. Il semble que le Beato Angelico est resté en balance entre ces deux faits; il a retracé deux scènes successives : une première, où saint Dominique présente son livre; une seconde, où l'on ne voit pas le Saint, mais où le livre s'élève au-dessus des flammes, sous les yeux des sectaires confondus.

L'apparition de saint Pierre et de saint Paul, qui suit la scène de l'église soutenue, se rapporte à la même époque de la vie du Saint, celle où il vint à Rome pour obtenir l'approbation de son Ordre. Saint Pierre alors lui remit un bâton ou un bourdon, pour dire qu'il lui conférait la mission d'aller prêcher par tout le monde, en voyageant comme un pèlerin, et saint Paul un livre, comme pour lui communiquer le don de répandre sa doctrine (pl. XI, fig. 3). On voit, en effet, que saint Dominique se pénètre de tout ce qu'il reçoit des saints Apôtres. C'est aussi lors de ce même voyage à Rome, que saint Dominique et saint François se rencontrèrent, et se reconnurent sans s'être jamais vus et sans avoir jamais entendu parler l'un de l'autre. Ce délicieux sujet de tableau a été omis dans la *predella* du Louvre; mais il a été traité, avec toute la suavité qu'il comporte, dans celle de Cortone : les deux Saints, à genoux, comme dans le tableau du P. Besson, s'embrassent de même. Pour les caractériser, nous avions écrit dans nos notes, il y a plus de trente ans, ces mots : « épanouissement réciproque ». Le P. Besson, dans son tableau lui-même si plein de saveur, si plein d'élévation dans saint Dominique, d'humilité et de tendre effusion dans saint François, a pu s'inspirer de celui du Beato Angelico; mais n'a-t-il pas, plus que son pieux devancier, laissé trop apercevoir qu'il était Dominicain, en sacrifiant un peu le Séraphin d'Assise au Chérubin d'Osma?

Au Louvre, après la scène de l'apparition vient celle de la résurrection du jeune Napoléon, neveu du cardinal Étienne de Fosseneuve. Elle a été peinte aussi, sous la direction du P. Besson, dans l'église de Saint-Sixte. Il y aurait là double matière à nous étendre; mais l'espace nous manque,

et nous en sentons encore plus le défaut en passant au miracle du pain servi par deux Anges aux religieux qui en étaient dépourvus ; miracle qui s'est renouvelé plusieurs fois, dans ce même couvent de Saint-Sixte. Le Beato Angelico, en le représentant dans la *predella* du Louvre et dans celle de Cortone, y a mis une grâce et une fraîcheur particulièrement en rapport avec son nom et avec le sujet. Dans l'un et l'autre de ces petits monuments, il termine par la mort de son saint Patriarche. A Cortone, nous avons été frappé de cette impression, que ses disciples se montraient plus consolés par le sentiment de sa gloire qu'affligés de sa perte. Au Louvre, soulevé sur son lit de mort, brûlant des flammes de la charité, extérieurement représentées autour de lui, il leur adresse ces paroles écrites sur une banderole : *Caritatem habete*, *humilitatem servate*, *paupertatem voluntariam possidete :* « Ayez la charité, conservez l'humilité, possédez la pauvreté volontaire » ; et au-dessus s'élèvent deux échelles soulevées par Jésus et Marie, et au moyen desquelles descendent de beaux Anges qui viennent au-devant de son âme, et l'enlèvent au ciel, sous forme d'un astre resplendissant.

VI.

SAINT FRANÇOIS D'ASSISE.

Le séraphique saint François a été l'un des plus grands promoteurs de l'art chrétien, et de lui dérive surtout, dans l'art, cette phase des pieuses affections, à laquelle nous avons conservé le nom de mysticisme. L'art, comme forme, repose sur le sentiment des beautés de la nature, et nul homme plus que saint François n'a eu le sentiment de ces beautés ; comme fond, c'est par l'amour de Dieu que l'art s'élève le plus haut, et nul homme n'a été plus pénétré de cet amour. Ce sentiment si délicat des beautés créées, associé chez lui à tant d'amour pour le Créateur, et ce feu d'amour lui-même, il les devait à son parfait détachement des choses de la vie, à son exquise pratique de la sainte pauvreté. En s'attachant aux choses de ce monde pour en faire l'objet de sa propre possession, de sa propre jouissance, on les rabaisse et l'on s'abaisse avec elles. Quand on les rapporte à Dieu et que soi-même on n'a plus que Dieu en vue, on prend, en s'unissant à lui, quelque chose de son propre regard, et l'on voit dans toutes ses œuvres les beautés dans lesquelles il s'est complu en les créant ; on les goûte, on les admire d'autant plus par la

contemplation, qu'elles nous apparaissent mieux dans leur état virginal, et plus éloignées de l'usage que nous pouvons en faire pour satisfaire nos besoins charnels. Est-il, pour l'art, pour la poésie, une voie qui les soulève davantage?

Ce que saint François a fait pour l'art, l'art le lui a rendu, et il est peu de Saints qui tiennent une si grande place dans ses œuvres. Ce ne sera pas pour nous une raison de nous étendre, et, dès lors que nous ne cousacrons pas à l'iconographie du Séraphin d'Assise les années d'étude et le volume tout entier qu'elle exigerait de nous pour être complète, il nous sera facile d'exposer en peu de mots le caractère et les caractéristiques de saint François.

L'image peinte par Giuntà de Pise, que nous reproduisons, bien qu'elle n'ait pas été exécutée du vivant de saint François, a tous les caractères d'un portrait; et si elle n'est pas ressemblante, à la lettre, elle revient trop



35

Saint François d'Assise.

(Giuntà de Pise.)

bien à tout ce que l'on sait des traits de cet homme séraphique, pour qu'il y ait jamais lieu de s'en écarter beaucoup. Il y a, nous le savons, d'autres portraits du Saint, qui prétendent avoir autant de titres à le

bien représenter, et qui lui attribuent des traits plus grêles encore et plus menus; nous ne sommes pas en mesure de décider où il y a le plus de vérité. D'autres peintures du XIIIe siècle, où évidemment on a voulu également faire son portrait, — comme celles d'un artiste inconnu, à Subiaco, de Margaritone à Sargiano, de Cimabue à *Santa Croce* de Florence[1], — reviennent à peu près aux mêmes données que celle de Giuntà. Elles ont toutes une certaine rudesse d'exécution, qu'il faut évidemment adoucir pour bien les interpréter : dans ces termes, elles reviennent toutes, à l'exception de la taille qu'elles auraient de la tendance à grandir, à cette description du Père Binet, que nous reproduisons dans toute sa naïveté : « Il estoit de petite taille, d'une face fort agréable, « des yeux vifs, un front plein d'une douce sérénité, le teint un peu « haut, la voix fort agréable, l'esprit vif et éloquent naturellement, de « petite corpulence, et enfin n'estoit qu'une peau cousue sur les os et un « vrai squelette. Mais dans un si pauvre estuy à la vérité, il y avait un « esprit séraphique..... [2] ». Voici en quels termes le décrit aussi Ayala : — « François, cet ami de prédilection de Jésus-Christ, était d'une taille « moyenne ou un peu au-dessous de la moyenne; son visage était allongé, « ses yeux tiraient sur le noir, de la même teinte à peu près étaient « ses cheveux et sa barbe, son nez était mince et régulier, ses oreilles « courtes, son teint tendait au brun plutôt qu'il n'était blanc. Voici ce « qu'on recueille et autres choses encore, dans les historiens de sa vie. « Mais ce qu'aucun pinceau, ce qu'aucune plume n'a pu suffisamment retra- « cer, de la main d'un mortel, ce sont ces infusions du ciel, ces dons, ces « vertus qui l'ont rendu semblable, le dirais-je, au vrai prototype de « toute beauté, à Notre-Seigneur Jésus-Christ. — *Iis cœli dotibus, vir- « tutibus, et charismatibus, fuit quæ illum totius veræ pulchritudinis proto- « typo, Christo inquam Domino reddiderint simillimum*[3]. »

Ce n'est que par l'expression, et l'expression la plus suave et la plus délicate, que l'on peut, nous ne dirons pas atteindre un niveau aussi élevé, mais s'en approcher, et nul n'était capable de mieux peindre le séraphique saint François, que l'angélique Jean de Fiesole. En effet, le *saint François* de la salle du Chapitre à Saint-Marc, que nous donnons (pl. XVIII, fig. 3), est le plus beau, le plus vrai que nous connaissions, quant à l'expression des sentiments. Le Beato Angelico, qui, dans cette même fresque, a peint avec tant d'amour son propre Patriarche, n'a pas

1. Peintures de Subiaco, d'Agincourt, *Peinture*, pl. C; de Margaritone, *ib.*, *id.*, pl. CV; de Cimabue, *ib.*, *id.*, pl. CXV.

2. Binet, *Fondateurs d'Ordres*, p. 161.

3. Ayala, *Pictor christ.*, L. VIII, cap. I, § 4.

moins su mettre en relief, dans un sentiment relativement supérieur, les dons propres à son tout céleste émule, la componction du cœur et le ravissement extatique.

Jamais non plus saint François, mieux que dans ce tableau, ne fut caractérisé par ses attributs. Il n'en a pas de meilleurs, et il n'a pas besoin d'en avoir d'autres que les stigmates, avec l'habit de son Ordre [1]. Ces stigmates, objets d'une fête célébrée dans l'Église, et auxquels une église particulière est dédiée à Rome, nous paraissent s'imposer, d'obligation, à tout artiste qui veut représenter saint François, comme il a le droit d'être représenté; mais, tandis qu'ordinairement on se contente de les indiquer, le peintre angélique a été bien mieux inspiré quand il les a fait rayonner. Pour ce qui est de la croix qu'il a mise à la main de saint François, et de même Giuntà dans l'image que nous reproduisons, on doit dire qu'il en est comme du livre relativement à saint Dominique : l'un et l'autre, par des motifs généraux, ont droit au livre et à la croix, mais saint Dominique plus spécialement au livre, saint François plus spécialement à la croix, à raison même de sa plus exceptionnelle assimilation avec Jésus crucifié. Le livre, d'ailleurs, que lui a mis à la main Giuntà de Pise, est bien caractérisé dans un sens personnel, par l'inscription qu'on y lit : *Si vis perfectus esse, vade et vende omnia*, etc., c'est-à-dire par une invitation à la sainte Pauvreté.

Les trois vœux de chasteté, de pauvreté et d'obéissance sont de l'essence de la profession religieuse, dans tous les Ordres monastiques, et tous les saints fondateurs d'Ordres les ont accomplis avec une perfection héroïque ; mais, chez saint François, tout se poétise : il est poëte lui-même, et il est chevalier, avons-nous dit. Tout chevalier devait avoir une dame et honorer les dames : pour ce chevalier, la chasteté, la pauvreté et l'obéissance deviennent trois nobles dames ; elles lui apparaissent, il épouse la pauvreté. La Pauvreté devient sa dame par excellence. Sur ce thème, le Dante a rencontré ses plus heureuses inspirations, et l'art s'est plu à rivaliser avec la poésie pour en rendre tout

1. On a beaucoup discuté pour savoir quelle était, parmi les variétés de forme dont l'habit franciscain et particulièrement le capuchon sont susceptibles, celle qui avait été propre à saint François ; nous n'entrons pas dans cette question, les artistes nous paraissent libres de choisir, dans la limite au moins des monuments du XIIIe siècle, où cette variété est assez grande. Cela tient peut-être, il est vrai, à la manière dont le capuchon est rabaissé, comme dans le portrait de Giuntà, — entièrement relevé, à Subiaco, — relevé sur le côté par Margaritone et Cimabue, — sans que la coupe du vêtement fût réputée aussi différente qu'elle le paraît au premier abord. Mais ce qui caractérise le mieux l'habit franciscain, c'est la corde servant de ceinture. A Subiaco, le peintre en a exagéré la grosseur pour la mieux mettre en relief.

le charme. Nous avons parlé plus d'une fois avec complaisance des fresques de Giotto à Assise, peintes à la voûte de l'église inférieure, au-dessous même du tombeau de saint François. Dans quatre compositions, le Saint est glorifié lui-même, et sont glorifiées ses trois vertus monastiques, la pauvreté surtout (T. III, pl. XXII, fig. 4), qu'il épouse avec tant d'amour. M. Rosini, dans son histoire de la peinture italienne, et Mme Jameson ont reproduit, d'après le tableau original, passé entre les mains du comte Demidoff, une autre charmante composition de l'école de Giotto, représentant l'apparition des trois dames au milieu desquelles se trouve la sainte Pauvreté. Saint François lui tend la main pour l'épouser, et au-dessus l'on revoit les trois célestes sœurs qui s'envolent portant leurs attributs : un joug, un lis et une branche feuillée [1]. On se souviendra aussi de ce tableau publié par M. Rosini, reproduit en partie par le P. A. Martin dans les *Mélanges d'Archéologie*, et dans son entier par Mme Jameson, où, au-dessus de saint François, au milieu d'une auréole de Séraphins, sont représentées également la chasteté, la pauvreté et l'obéissance, sous la figure de trois Anges,— deux qui portent un lis et un joug pour représenter la chasteté et l'obéissance, un troisième qui ne porte rien, pour représenter la pauvreté,— et sous les pieds du Saint, les trois vices contraires vaincus [2].

Le caractère de saint François, qui apparaît d'une fraîcheur si riante, dans ses entretiens avec le Frère Léon, quand il caresse des brebis, qu'il apprivoise le loup féroce de Gubbio, qu'il prêche les oiseaux, paraît tout de feu dans ses épanchements d'amour divin. Pour le bien comprendre, il faut voir en lui ce mélange de simplicité et d'ardeur, cette ardeur d'amour qui bouillonne dans ses cantiques, qui l'embrase sur le mont Alverne, cette ardeur d'action qui le conduit jusqu'en Syrie devant le soudan, étonné sinon converti.

Nous ne pouvons le suivre dans toutes les phases de sa vie, retracées principalement par Giotto dans les peintures inférieures de l'église supérieure, à Assise, et d'une manière plus abrégée par Giotto encore et par bien d'autres, dans beaucoup de monuments. Il suffirait, à la rigueur, pour le bien caractériser par ses actions, de le montrer successivement dans deux compositions, par son côté familier et naïf, et par son côté brûlant. Au premier point de vue, la scène de la prédication aux oiseaux est ce qu'il y a de plus frappant, mais elle est trop difficile à bien rendre,

1. Rosini, *Storia della Pitt. italiana*, pl. XXV ; Mme Jameson, *Legends of the Monastic Orders*, p. 256.

2. Rosini, *Stor. dell. Pitt. ital.*, pl. DI ; *Mélanges d'Arch.*, T. II, p. 28, 29 ; Mme Jameson, *Legends of the Monastic Orders*, p. 250.

et nous croyons qu'on réussirait mieux en groupant autour de saint François, des brebis, des colombes, d'autres oiseaux caressés de ses mains, tandis que son regard s'élève vers leur Auteur commun, pour le louer avec eux. Comme les stigmates sont son attribut le plus caractéristique, le trait dominant de sa vie est la vision du mont Alverne : on le choisira, par ce motif, préférablement à toute autre circonstance propre aussi à rappeler ses communications célestes. Ce sujet a été fréquemment traité, il paraît avoir attiré les artistes, tant il est pathétique et saisissant; mais il ne nous semble pas qu'il ait été jamais bien réussi, peut-être parce que la pensée va toujours au delà de ce qu'il est au pouvoir de l'art de réaliser. Nous croyons qu'il ne faudrait pas serrer de trop près le récit. Le Séraphin attaché à la croix est spécialement d'une difficulté d'agencement peut-être insurmontable. Généralement les peintres modernes n'ont pas mis assez de simplicité dans l'attitude de saint François; c'est dans le regard surtout qu'il faudrait peindre l'embrasement. Après avoir bien cherché et réfléchi, nous en revenons à cette conclusion, que jamais le Séraphin d'Assise n'a été mieux représenté que par le peintre angélique de Fiesole, dans cette figure dont nous croyons pouvoir dire qu'une reproduction bien sentie est mise sous les yeux de nos lecteurs (pl. XVIII, fig. 3). Saint François est en présence de Jésus crucifié : changez un peu son attitude, sans changer le sentiment de sa tête, et vous ne le peindrez pas tel qu'il était au moment où il reçut l'impression des plaies sacrées, mais vous approcherez de la vérité autant que cela est possible à un pinceau humain.

VII.

DES AUTRES FONDATEURS D'ORDRES AU MOYEN AGE.

Nous ne pouvons entreprendre de consacrer à chacun des Fondateurs d'Ordres, même la notice abrégée à laquelle nous avons dû nous restreindre pour ceux d'entre eux qui sont nommément invoqués dans les Litanies des Saints. Il faut cependant que nous donnions une idée de la richesse des mines iconographiques que nous n'exploitons pas. En suivant l'ordre des temps, nous rencontrerions successivement saint Columba des Hébrides et saint Columban de Luxeuil, que l'on a confondus, mais qui

sont bien distincts, comme l'a prouvé M. de Montalembert dans ses *Moines d'Occident*.

L'un et l'autre ont été de grands législateurs de la vie monastique, dont l'influence a balancé pendant un temps celle de saint Benoît; mais la règle bénédictine ayant entièrement prévalu, nous ne pourrions citer aucune image du premier et peu du second. Viennent ensuite les fondateurs des branches de la grande famille de saint Benoît, qui ont vécu avec un habit, une hiérarchie et des règles plus ou moins distinctes. La fondation de Cluny se présente la première, avec toute une série de saints Abbés: Bernon, Odon, Aimard, Maïeul, Odillon, Hugues. En effet, ce fut une œuvre collective plutôt que l'œuvre principale d'un seul, et le nom de saint Odon, qui, parmi ceux que nous venons de réunir, semblerait le mieux pouvoir s'élever au-dessus des autres, ne vient que le second dans l'ordre des dates. D'ailleurs, malgré le grand rôle que Cluny a joué dans le mouvement artistique du moyen âge, nous ne voyons pas qu'il soit resté des images très-remarquables de ses saints fondateurs; et quant à saint Odon, le P. Cahier n'a pu que rechercher les motifs pour lesquels on lui attribue un livre, et dire qu'on le représente quelquefois écoutant saint Martin et saint Benoît qui lui apparaissent; dire aussi qu'on pourrait le représenter en homme de guerre, se dépouillant de ses vêtements pour les donner à un pauvre [1].

Saint Romuald, le fondateur des Camaldules, ayant vécu jusqu'à un âge très-avancé, on le montre sous la figure d'un vénérable vieillard, et cela suffira, avec son habit bénédictin blanc, pour le faire reconnaître, si l'on a soin de ne pas représenter saint Benoît avec une longue barbe, car alors on pourrait d'autant mieux les confondre, que le faisceau de verges a été quelquefois attribué à saint Romuald. Comme action caractéristique, on représente devant lui les religieux de son Ordre, montant au ciel en habits blancs, conformément à un songe où il fut averti de les revêtir en effet d'habits blancs. Ce sujet, représenté à la galerie de Bologne par un petit tableau de Simon Avanzi [2], a surtout été popularisé par le chef-d'œuvre d'André Sacchi, dans la galerie du Vatican : le Saint rapporte à ses religieux la vision qu'il a eue, et qui est elle-même représentée dans le second plan du tableau.

Nous ne pouvons porter notre pensée sur saint Jean Gualbert, le fondateur de Vallombreuse, sans être dominé par le souvenir de sa figure dans la fresque du couvent de Saint-Marc. Le Beato Angelico l'a placé parmi les modèles de la vie monastique : il inonde la terre de ses

1. *Caractéristiques des Saints*, p. 93, 527.
2. Mme Jameson, *Legends of the Monastic Orders*, p. 117.

larmes, et ne peut supporter, dans l'excès de son attendrissement, la vue du Sauveur crucifié. Après l'avoir vu représenté d'une manière si vivante et si pathétique, nous ne voudrions pas lui chercher d'autres traits. Pour bien caractériser d'ailleurs ce noble chevalier, qui renonça à sa vengeance pour se consacrer uniquement au service de Dieu, nous ne voyons rien de mieux que de déposer à ses pieds son épée, plutôt en le montrant déjà revêtu de son costume monastique, qu'au moment où il fait grâce au meurtrier de son frère, car alors on ne représenterait qu'un fait au lieu de généraliser la représentation.

On ne peut prononcer le nom de saint Bruno, au point de vue de l'art, que tous les souvenirs ne se portent vers Le Sueur, quoique bon



Gravé par Pontenier.

36

Saint Bruno lisant la dépêche du Pape.

(Le Sueur.)

nombre d'autres grands artistes du XVIIe siècle aient exercé leur pinceau ou leur ciseau en l'honneur du fondateur des Chartreux. Prise dans son ensemble, ce ne serait même peut-être pas la *Vie de saint Bruno* que nous préférerions parmi les œuvres de Le Sueur; mais on y trouve des têtes admirables de ce grand Saint : nous parlons de celles où il a pris

tout à fait les insignes de son Ordre, où, par conséquent, ses cheveux et sa barbe sont rasés, car les autres sont bien loin d'avoir le même caractère, la même finesse et la même élévation. Prenez saint Bruno donnant l'habit à un novice, prenez-le surtout lisant les dépêches du pape Urbain II, qu'il vient de recevoir [1], prenez-le encore sur son lit de mort: il ne semble pas que l'on puisse mieux faire. Ailleurs, on trouvera des ressemblances entre Le Sueur et Raphaël; ici, il semble qu'il ait emprunté au Beato Angelico cette intensité d'expression qui ne serait pas possible sans une parfaite placidité dans les attitudes. Seulement il n'eût pas été au pouvoir du peintre angélique, ni d'aucun artiste du XVe siècle, de dessiner aussi bien, quoique la composition, par exemple, de la *Lecture des dépêches*, revienne, on ne peut mieux, à leur manière sage et tranquille. Urbain II avait été disciple de saint Bruno, quand celui-ci professait à l'école de Reims; promu au souverain pontificat, il l'appelait auprès de lui : il faudra que le Saint laisse sa chère solitude; en lisant, il laisse voir à la fois que cet appel lui est très-douloureux, et qu'il obéira sans objection. C'est là une de ces représentations que nous pouvons appeler définitives. On peut peindre saint Bruno dans d'autres circonstances, avec d'autres sentiments; on ne peut pas lui appliquer un type qui, désormais, lui soit mieux approprié.

L'attribut le plus caractéristique de saint Bruno, celui qui lui est mis à la main, dans l'estampe du P. Binet [2] et dans la vignette du P. Cahier, est un crucifix à tige feuillée. « Ce semble être » dit ce dernier, « une « traduction d'une antienne de son office, dans le bréviaire des Char- « treux. On le compare à l'olivier qui trouve moyen d'alimenter son « fruit plein de douceur, dans les terrains les moins fertiles en apparence [3]. » Le livre lui est commun avec tous les fondateurs d'Ordres; si on dépose à ses pieds les insignes archiépiscopaux, c'est pour dire qu'il les a refusés. Dans l'encadrement de l'estampe du P. Binet, on voit les sept étoiles qui rappellent la fondation de la Chartreuse par saint Bruno et ses six compagnons; une tête humaine, répétée à droite et à gauche, est celle du docteur Raymond Dioclès, qui, se levant de sa bière pour dire qu'il était damné, aurait déterminé saint Bruno à quitter le monde. Cette tête tient lieu de la tête de mort, rangée, par le P. Cahier, parmi ses attributs ; mais le savant auteur des *Caractéristiques* ne parle pas comme étant de ce nombre, des poissons que l'on remarque en plus dans l'encadrement du P. Binet.

1. Nous donnons la tête de saint Bruno, dans ce tableau, dessinée d'après l'original.
2. *Fondateurs d'Ordres*, p. 95.
3. Cahier, *Caractéristiques des Saints*, p. 146.

Saint Norbert, le fondateur des Prémontrés, est très-bien caractérisé, dans le même ouvrage, par l'habit de son Ordre, les insignes archiépiscopaux déposés à côté de lui, une monstrance contenant le Saint-Sacrement qu'il porte à la main ; son église de Magdebourg apparaît aussi dans le lointain. Cet attribut du Saint-Sacrement lui est très-communément donné, parce qu'il combattit, à Anvers, Touchelin, propagateur de l'hérésie des Sacramentaires [1]. Comme action caractéristique, nous ne voyons pas qu'on puisse en choisir aucune qui lui convienne mieux que l'apparition où la sainte Vierge lui remit l'habit blanc de son Ordre [2].

Ce fut aussi par une apparition, non plus de la sainte Vierge, mais d'un Ange, que l'habit de l'Ordre de la Trinité pour la Rédemption des Captifs fut désigné à saint Jean de Matha, son fondateur. Comme il disait sa première messe, « sur le point qu'il leva la sainte hostie, pour estre adorée du peuple », dit le P. Binet, « on vid un Ange vestu de neige et « d'un blanc précieux, portant sur son cœur une croix mi-partie d'azur « et d'escarlatte, et sous lui deux esclaves, un More et un Chrestien. Cette « vision effraia tout le monde d'un effroy plein d'amour [3] ». Saint Jean de Matha alla ensuite trouver saint Félix de Valois, qui vivait dans une solitude près de Meaux, et nous empruntons au langage naïf du même auteur le tableau suivant, qui semblerait tout fait pour être transporté sur la toile : « Un jour que ces deux hermites, innocemment couchés sur « le rivage d'une fontaine de cristal, s'entretenoient des douceurs du « paradis, ils virent tout à coup paroistre un jeune cerf bondissant par « les prés, et tirant droit à la fontaine pour rafraîchir son cœur et noyer « sa soif. Ce qui les étonna fut qu'ils virent, entre son bois, une belle croix « composée d'azur céleste et d'un fin cramoisy ». Le pape Innocent III avait eu une apparition où l'habit que devaient porter les Trinitaires lui avait été montré; cet Ordre fut fondé. Saint Jean de Matha se mit à l'œuvre pour accomplir sa pieuse mission. « Ce saint homme », dit encore le P. Binet, « sembloit avoir l'empire de l'océan et des vents. En six « heures, il arriva un jour de Tunis à Rome : tant les vents lui estoient « favorables, pendant qu'il tenoit un crucifix à la main droite et les yeux « collez dans le ciel. » Que pourrions-nous ajouter de mieux pour dire dans quel caractère on doit le peindre, avec des chaînes brisées pour attribut, des captifs délivrés autour de lui ?

Vers le même temps, le Bienheureux Albert, d'abord évêque de Verceil, puis patriarche de Jérusalem, donna des règles aux solitaires du

1. Binet, *Fond. d'Ordres*, p. 115; Ayala, *Pictor christ.*, L. VI, cap. IX, § 2; Guénebault, *Dict. Icon.*, col. 449; Cahier, *Caract. des Saints*, p. 563.

2. Guénebault, *Dict. Icon.*, col. 449; Cahier, *Caract. des Saints*, p. 58.

3. Binet, *Fondat. d'Ordres*, p. 139.

Mont-Carmel, et on peut le considérer comme un des fondateurs de l'Ordre des Carmes. En conséquence, souvent on lui en a donné l'habit, dans l'estampe du P. Binet, par exemple. La validité de cette attribution est très-contestable, car il n'appartenait pas lui-même à l'Ordre dont il a été le législateur et le propagateur; mais le lis qu'on lui voit dans la même image lui convient très-bien; et comme il fut tué d'un coup de couteau « par un misérable qu'il avait hautement blâmé », dit le P. Cahier, on peut très-bien se servir de l'instrument de sa mort comme d'un attribut propre à le faire distinguer.

Nous donnons plus loin une figure de saint Pierre Nolasque, le fondateur de l'Ordre de la Merci pour la Rédemption des Captifs, d'après Flandrin. Elle est associée à celle de saint Antoine de Padoue, dans de telles conditions d'agencement, qu'on ne peut les séparer sans leur nuire à toutes les deux. Cette figure, en elle-même, est d'une grande beauté de type et d'une grande élévation dans le sentiment de l'offrande à Dieu de soi-même : elle rentre ainsi, sinon dans le caractère personnel de saint Pierre Nolasque, au moins dans le caractère de son œuvre, caractère qui ressort parfaitement dans une grande composition de Claude Mellan, citée par M. Guénebault, en ces termes : « Saint Pierre Nolasque s'y montre « entouré de portraits en bustes de vingt-trois Saints de son Ordre, dont « plusieurs tiennent les attributs de leur martyre, depuis l'an 1237 jus- « qu'en 1428... On y remarque saint Jean Zorroza, une pierre sur la tête « (1314); saint Sérapion Scotus avec une croix (1240); saint Théobald de « Narbonne, brûlé vif (1253); saint Alexandre de Sicile, brûlé (1304); « saint Pierre de Saint-Herman, crucifié (1308); saint Raymond (Victor- « Gallus), décapité (1324); saint Guillaume de Saint-Léonard, percé « d'un glaive (1257); saint Pierre Armingol, pendu (1257); saint Severin « de Paris, empalé à Alger (1418); saint Jean de Flue, lapidé (1314), « etc. »[1].

Pour le type et les attributs du Saint à l'école duquel se sont formés tant de martyrs de la charité, on ne saurait mieux faire que de s'en rapporter à Ayala, qui appartenait lui-même à sa postérité spirituelle. On le représentera plutôt avancé en âge que dans la jeunesse ; on lui attribuera l'habit de son Ordre, et on lui mettra à la main un rameau d'olivier, symbole de miséricorde, en rapport avec ce nom de la *Merci*[2].

C'est encore pendant ce grand siècle d'Innocent III, de Philippe-Auguste et de saint Louis, si grand dans les arts et si fécond en œuvres capables d'inspirer les beaux-arts, que sept jeunes Florentins de familles riches et

1. Guénebault, *Dict. Icon.*, col. 499.
2. Ayala, *Pict. christ.*, L. v, c. vi, § 1.

puissantes fondèrent l'Ordre des Servites, c'est-à-dire des Serviteurs de Marie, sur lequel, bientôt après, saint Philippe Beniti jeta tant d'éclat, qu'on peut le considérer comme ayant lui-même participé à sa fondation. On lui doit le meilleur ouvrage d'André del Sarto, qui, quand il peignait selon sa première manière, a représenté la vie de ce grand Saint, avec un charme presque raphaëlesque, dans le cloître qui précède l'église de l'*Annunziata*, à Florence.

Nous avons dit un mot du saint fondateur des Célestins, le considérant comme pape, et nous ne ferons que le mentionner ici, pour clore le XIIIe siècle, avec son nom et ce grand exemple de la préférence accordée à la paix et à la perfection du cloître sur la plus haute dignité qui fût au monde. Dans les temps qui vont suivre, les besoins de l'Eglise inspireront aux Saints de créer ces sociétés essentiellement militantes, où, tout en renonçant aux dignités et en cherchant les voies de la perfection, on demeure engagé au plus fort de ces luttes toutes nouvelles contre les écarts de l'esprit humain. Ne pouvant étudier l'iconographie de tous les saints fondateurs d'Ordres, nous nous transportons à l'aurore des temps modernes, où les Saints et leurs fondations prennent cette physionomie particulière dont nous allons essayer de nous rendre compte, en donnant quelque attention aux principaux d'entre eux.

VIII.

DE SAINT IGNACE ET DES SAINTS FONDATEURS D'ORDRES QUI RAYONNENT AUTOUR DE LUI.

La plus grande fondation religieuse des temps modernes, en admettant que ces temps commencent avec le XVIe siècle, est incomparablement celle de la Compagnie de Jésus. L'œuvre de saint Ignace, à considérer son étendue et son importance, se met au niveau de tout ce qui a été fait dans le même genre de plus grand avant lui, et domine tout ce qui a été fait par ses contemporains ou par ceux qui l'ont suivi. Ce n'est pas à dire que son siècle n'ait pas été fécond : ce siècle, tourmenté par tant de luttes, attristé par tant de défections, fut fécond en grands Saints, et beaucoup

de ces Saints ont donné naissance à de nouvelles familles religieuses. qui toutes ont prodigieusement fait pour entretenir la vie dans l'Église et peupler le ciel. Ce siècle vit finir saint François de Paule, et commencer saint Vincent de Paul. Il vit saint Jérôme Émilien fonder les Frères Somasques, ou des écoles pies; saint Gaëtan, les Théatins; le B. Alexandre Sauli, les Barnabites; saint Philippe de Néri, les Oratoriens; saint Jean de Dieu et saint Camille de Lellis, chacun un Ordre hospitalier; et combien d'autres fondations ne vit-il pas encore! Si nous n'avions pas parlé de saint François de Sales, en sa qualité de saint Pontife, nous aurions tenu, quoique sa fondation religieuse soit un Ordre de femmes, à ne pas le passer sous silence, en nous occupant des Saints fondateurs d'Ordres. D'un autre côté, voici sainte Thérèse, qui a tellement renouvelé et fécondé le Carmel, Ordre d'hommes et Ordre de femmes, qu'on peut la considérer non-seulement comme une fondatrice, mais nous oserions dire un fondateur d'Ordre, au même titre qu'on a pu l'appeler un Père de l'Église.

Une si abondante moisson de nouveaux Saints n'a pas été comme non avenue pour l'art moderne. Les communautés religieuses, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, étaient restées pour lui des sources de commande des plus abondantes, et c'était, pour ces communautés, comme un intérêt et un devoir de famille de multiplier les représentations de toutes sortes, qui pouvaient honorer leurs Fondateurs. Notre tâche serait démesurément accrue, si nous voulions tenter de décrire et d'apprécier tout ce qui a été fait de remarquable depuis trois siècles, en peinture, en sculpture, en gravure, pour représenter seulement les Saints fondateurs d'Ordres qui ont fleuri dans cette même période; et plus d'une fois nous rencontrerions, en faisant une semblable revue, des noms d'artistes qui ont eu beaucoup de retentissement. Mais nous nous trouverions sur un terrain où les conditions de l'iconographie chrétienne ne sont plus du tout les mêmes que dans les siècles précédents. Ce qui élève vraiment les Saints au-dessus des autres hommes, — la pureté de l'âme, l'élévation des sentiments, cette sérénité du regard qui annonce la paix avec Dieu, — sera exposé le plus souvent à disparaître sous l'éclat théâtral, le relief des formes, le mouvement des attitudes, quand on les mettra en action : et voilà que l'on aime par-dessus tout l'action dramatique pour tous les personnages, pour les Saints comme pour les autres! Par cette raison, nous nous sommes peu appuyé, lorsque nous avons recherché les meilleurs exemples, sur les œuvres de l'art moderne, où les Fondateurs d'Ordres ont été eux-mêmes beaucoup représentés. Et les Saints dont nous avons maintenant à nous occuper, n'ont pu être représentés que dans ces conditions artistiques et iconographiques, au milieu desquelles nous avons évité de nous engager. Nous trouvons cependant

ici une compensation. Il y a un genre dans lequel l'art moderne fait sentir toute sa supériorité, et où ses inconvénients disparaissent en grande partie : ce genre, c'est le portrait. Les qualités qui distinguent les Saints, jusque dans leur extérieur, se manifestent dans leurs physionomies, quels que soient leurs traits; dès qu'on s'attache à rendre des traits qui leur soient appropriés, on est amené à exprimer quelque chose de ces physionomies toutes célestes : mais on y réussit d'autant mieux qu'on se sert d'un fond de type au moins approximativement connu. Nous disons : approximativement connu, — parce que, même pour les Saints modernes, il est rare que l'on ait des portraits peints de leur vivant, avec toutes les facilités dont les artistes ont ordinairement besoin pour faire un portrait bien ressemblant. Cette approximation, toutefois, nous paraît avoir été suffisante en général, pour faire qu'à tous ces Saints soit attribué un type de figure bien déterminé, et en rapport avec leur caractère; il en résulte que, pour eux, l'importance des emblèmes caractéristiques est de beaucoup diminuée, que l'on peut même presque toujours se passer de ces emblèmes. Les choses étant amenées à ces termes, on comprendra que notre étude iconographique, telle que nous aimerions à la faire pour les grands Saints que nous venons de nommer, devait porter sur le caractère de leur type, de sorte que nous appliquerions à chacun d'eux, avec quelque développement, le genre de considération qui a fait directement le sujet de l'étude sur le caractère des Saints en général, par laquelle nous avons commencé cette quatrième partie. Mais, loin d'avoir la facilité de nous étendre, nous sentons le besoin, au contraire, de nous prévaloir des observations que nous avons eu occasion alors de faire, pour n'ajouter que quelques mots relativement aux Saints dont nous avons mis les portraits au moins approximatifs sous les yeux de nos lecteurs.

Sur notre planche II, on a vu réunis à saint Ignace, saint François de Paule et saint Philippe de Néri, puis saint François de Sales; nous ne reviendrons sur le fondateur de la Compagnie de Jésus qu'au point de vue des comparaisons à établir avec les Saints auxquels nous l'avons associé. Nous reproduisons, pl. XX, une image de saint Camille de Lellis, près de tomber en défaillance par l'excès de son amour, en voyant son crucifix s'animer et Jésus lui tendre les bras. On a vu saint Paul de la Croix, le fondateur des Passionistes (pl. IV, fig. 1, et pl. VI, fig. 3). Il sera facile de se procurer de même, selon les besoins, des images de tous les autres Saints fondateurs d'Ordres des temps modernes, et de leur appliquer des observations analogues à celles dont les Saints que nous avons groupés peuvent être l'objet.

Les Saints, sur la terre, n'y sont qu'à moitié, ils sont déjà pour l'autre

moitié dans le ciel. Il y a deux manières principales de les représenter, selon qu'on les considère dans la prière, dans la contemplation, dans l'extase, c'est-à-dire par le côté où déjà, pour ainsi dire, l'accès du ciel leur est ouvert, ou selon qu'on les considère en rapport avec les hommes, c'est-à-dire dans l'accomplissement de leur œuvre terrestre. D'un côté, on représentera chez eux l'élan de l'âme; de l'autre, si on sait bien les rendre, on montrera en eux un sens pratique parfait. Dans notre planche, l'attitude donnée aux deux Saints représentés en communication avec Dieu, conviendrait aussi aux deux Saints représentés dans le sentiment des œuvres qu'ils ont accomplies, qu'ils ont fondées, et qui subsistent après eux sur la terre, et réciproquement; ou plutôt, saint Ignace étant pris comme le type des fondateurs d'Ordres, dans les temps modernes, on voit par les Saints que nous lui avons associés, non pas en imaginant leurs propres attitudes, mais en les empruntant aux représentations qui leur ont été spécialement consacrées, on voit, disons-nous, les différents états de l'âme par lesquels il est lui-même passé. On le voit avec la sage et douce attitude de saint François de Sales, disposant, dans la paix, les voies de la perfection pour les natures les plus faibles et les plus délicates. Qu'on le voie d'un autre côté, tel qu'il devait être dans la grotte de Manrèze, ou bien lorsqu'il disait la messe « avec tant d'amour », selon les expressions du P. Binet, « qu'un jour de Noël son cœur pensa brusler ». Qu'on se rappelle ce qu'il apporte de résolution, de fermeté, dans les constitutions de son Ordre, on sentira que le suave saint François participe des mêmes qualités. Si l'on considère l'esprit de conduite exprimé chez l'un et chez l'autre, on comprendra que saint François de Paule, saint Philippe de Néri, que l'on voit ici comme en extase, ont aussi été des hommes prudents, pratiques, dans les pieux établissements qu'ils ont fondés. Mais, si l'on veut aussi les voir sous un aspect qui leur soit plus particulier, on se représentera le solitaire de la Calabre, apportant dans ses rapports avec les hommes une évangélique liberté, et aussi cette douceur familière qui, en France, lui fit donner par Louis XI le nom de *bon homme;* on se représentera saint Philippe de Néri prenant volontiers un ton de gaîté, comme lorsque, ayant coiffé de son grand chapeau le bon frère quêteur des Capucins, saint Félix de Cantalice, il s'amusait de l'hilarité excitée chez tous ceux qui voyaient celui-ci continuer son office sous cet accoutrement; ou bien encore, on se rappellera que, prédisant un jour sa canonisation, il disait qu'il serait pendu dans la basilique de Saint-Pierre, avec quatre Espagnols : saint Isidore, saint Ignace, saint François Xavier et sainte Thérèse, dont les images furent en effet suspendues avec la sienne, lorsqu'ils furent canonisés ensemble en 1622, par le pape Grégoire XV.

Comme attributs, le cœur étant appliqué à saint François de Sales, le mot *caritas* à saint François de Paule, le monogramme de Jésus, IHS, à saint Ignace, nous n'en voyons pas qui ait été plus convenablement assigné à saint Philippe de Néri qu'une image de la sainte Vierge.

Les fondations de saint Camille de Lellis n'ont pas eu chez nous un grand retentissement; saint Vincent de Paul absorbe toutes nos pensées, quand nous voulons songer à un homme dévoué au soulagement des souffrances humaines; mais par là même, ses traits et sa physionomie dont nous pourrions seulement nous occuper ici, sont trop connus pour que nous ayons rien de plus à faire que de le rappeler avec tout l'honneur qui lui est dû. Nous reproduisons une image de saint Camille de Lellis (pl. XX), qui, par ses fondations de Frères Hospitaliers, fut, à quelques égards, comme son émule en Italie; nous la reproduisons parce que, dans cette image, on voit se manifester au plus haut degré une des formes de l'amour de Dieu, où les Saints puisent tout ce qu'ils ont montré d'amour et de dévouement pour leurs semblables. Il est touchant aussi de penser, en voyant cette nature maladive, que l'amour de Dieu lui a donné des forces pour soigner tant de souffrances qui n'étaient pas les siennes. Saint Camille de Lellis, entré successivement au noviciat des Capucins et des Cordeliers, n'avait pu se faire admettre dans aucun de ces Ordres, à cause d'un ulcère qu'on jugeait incurable. Ce sont là les secrets de Dieu : cet homme que la maladie semblait rendre incapable de tout, a répandu, de son vivant même, ses *serviteurs des malades* dans toute l'Italie, et jusqu'en Hongrie. Et vous le voyez ici, comme il est écrit au-dessous de cette image :

Ebro di santo amore, contento more,
Degl'infermi, l'amico e il protettore.

« Ivre du saint amour, il meurt content, lui l'ami et le soutien des in-
« firmes ».

On oublie trop que saint Vincent de Paul a fait plus encore, parmi ses œuvres innombrables, pour les besoins de l'âme que pour les besoins du corps, et ce serait n'avoir mis qu'imparfaitement son nom en relief, de l'avoir associé à un Fondateur d'Ordre hospitalier, si nous n'avions soin de l'associer aussi à un Fondateur de missionnaires. A ce titre, nous donnerons au moins un souvenir au fondateur des Rédemptoristes, saint Alphonse de Liguori, qui aurait pu trouver aussi la place qui lui est due à la suite des saints évêques, des saints docteurs. Enfin, pour rester dans nos limites, nous nous en tiendrons, en terminant cette étude, à un Saint que nous avons vu canoniser sous nos yeux, en

T. V. PL. XX.



CH. DESCOUST SC.

S.T CAMILLE DE LELLIS.

1867, le fondateur des Passionistes, saint Paul de la Croix. On aimera à voir ce missionnaire, si zélé et si austère, — qui revit avec de semblables qualités dans ses enfants, — avec sa figure noble, sa physionomie calme et sensée, dans l'exercice même de son pieux ministère, annonçant le salut par la Croix (pl. IV, fig. 1), comme une chose essentiellement raisonnable ; et on le verra ensuite, avec d'autant plus de satisfaction, enlevé au ciel par les transports de son amour, comme par la main des Anges (pl. VI, fig. 2).

Après avoir esquissé les traits des Saints qui viennent de fixer notre attention, il y aurait lieu de rechercher par quel choix de leurs actions on rendrait le mieux le caractère de leur vie. Ne le pouvant pour tous, nous nous contenterons de l'essayer brièvement pour saint Ignace, que nous avons pris pour type.

Mme Jameson se plaint de ne l'avoir pas vu représenté sur le lit où, lisant la Vie des Saints, à défaut d'autre distraction, il sentit son cœur changer, et il conçut la noble passion d'imiter ces héros chrétiens. Elle l'aurait voulu voir déposant son épée dans le sanctuaire de Sainte-Marie-de-Montserrat, le voir ensuite agenouillé, à Jérusalem, devant le Saint-Sépulcre. puis faisant ses vœux dans la chapelle souterraine de Montmartre, entouré de ses six premiers compagnons. Elle regrette qu'on se soit attaché trop exclusivement à ses miracles, à ses pénitences, à ses visions, c'est-à-dire aux sujets à effet plus qu'aux sujets à caractère. Nous partageons ses impressions, et nous aimerions même que, remontant plus haut, on représentât l'héroïque combattant frappé sur la brèche de Pampelune, car ce fut bien chez lui le chevalier qui, bientôt après, se consacra tout entier au service de Dieu. Qu'on le voie dans la suite châtiant son corps dans la grotte de Manrèze, qu'on fasse apparaître le Sauveur approuvant son œuvre, qu'on montre son empire sur les démons, quand il délivre les possédés. Evitant alors l'éclat théâtral avec lequel Rubens a traité ce sujet dans son tableau de la galerie de Vienne, on pourrait cependant lui emprunter quelques expressions bien senties. « Un jour, saint Philippe « de Néri abordant saint Ignace », dit le P. Binet, « vit son visage rayon- « nant, la grâce de son âme poussant jusqu'au corps la splendeur de son « cœur ». Nous avons vu ce trait représenté dans une *Vie de saint Philippe;* il serait encore mieux placé dans une *Vie de saint Ignace*, comme prélude de sa sainte mort, de cette mort que Mme Jameson aurait voulu aussi voir plus souvent représentée, et que le P. Binet dépeint en ces termes : « Les yeux collés au ciel, le cœur rempli de douceur, disant amou- « reusement *Jesus Maria*, il expira si doucement, que nul ne lui vit ren- « dre l'âme. »

ETUDE XII.

DES GRANDS SAINTS DE TOUTES FAMILLES RELIGIEUSES.

I.

FAMILLE SPIRITUELLE DES SAINTS.

Passant en revue toutes les catégories de Saints, après les Fondateurs d'Ordres, nous rencontrons ceux qui, dans chacune de leurs familles religieuses, ont été comme les fleurs les plus belles et les fruits les plus exquis des arbres qu'ils ont plantés, et qui quelquefois ont possédé un éclat et une saveur qui dépassent tout ce qu'ils avaient eux-mêmes atteint. Tous les Saints honorés d'un culte public dans l'Église, qui n'ont pas leur place dans quelqu'une des catégories précédentes, comme Apôtres, comme Martyrs, comme Pontifes, comme Docteurs, doivent être rangés dans celle-ci, à bien peu d'exceptions près, si toutefois il y a des exceptions. En effet, pour être saint, il faut dégager parfaitement son cœur de toutes les pensées, les affections, les intérêts du monde, afin qu'il soit tout à Dieu. Alors, ou comme moyen d'accomplir l'œuvre de ce détachement, ou parce que, l'ayant en effet accompli, les Saints ne tiennent plus à rien de ce que l'on estime en cette vie, ils s'en séparent effectivement, à l'exception de ceux qui, maîtrisés par quelque circonstance, par quelques grands devoirs sociaux, sont tenus de rester dans le monde, selon l'expression consacrée par l'usage, ou de ceux, au contraire, qui s'y trouvent, par choix, par naissance, ou par accident, dans des conditions de souffrance, d'humiliation, ou du moins de subordination, telles qu'ils n'ont rien à fuir, rien à craindre de ces choses contre lesquelles le cloître est un refuge : les honneurs ou les jouissances. Les saints rois sont dans le premier cas; un simple laboureur à gages, comme saint

Isidore de Madrid, nous offre un type du second. Ne semblerait-il pas qu'on dût aussi y comprendre ces pauvres volontaires, ces pèlerins vivant d'aumônes, qui n'ont pas fait directement de disciples, et ne se sont pas directement soumis à une observance monastique, comme saint Alexis, saint Resnier de Pise, saint Roch, le Bienheureux Benoît Labre? Mais on remarquera que ces deux derniers appartenaient au Tiers-Ordre de saint François ; d'un autre côté, saint Louis, sur son trône, lui appartenait aussi. Si le saint roi avait suivi ses inclinations, il eût déposé sa couronne; et s'il avait pu se partager en deux, il eût donné, comme il le disait, une moitié de lui-même aux Frères-Prêcheurs, l'autre moitié aux Frères-Mineurs. On sait que saint Henri voulut positivement rester dans un monastère, à Verdun, comme simple moine; et que l'abbé, feignant de se rendre à son désir et requérant son obéissance, lui fit un devoir, au nom de cette obéissance même, de continuer à porter les charges de la royauté.

Saint Henri, on peut le dire, était bénédictin à deux titres : par les désirs de son cœur, et aussi parce qu'il trouvait, dans ses rapports avec des hommes formés à la perfection, sous la règle de saint Benoît, les secours et les exemples nécessaires pour se soutenir et s'avancer dans les voies de la perfection, sur le trône même. Nous goûtons parfaitement, en conséquence, le procédé adopté par Mme Jameson, qui rattache tous les saints rois à quelques-uns des Ordres religieux qui ont été le sujet de ses premières études sur l'iconographie chrétienne; elle rattache avec saint Henri, Charlemagne, saint Étienne de Hongrie, saint Ferdinand d'Espagne, saint Casimir de Pologne, aux Bénédictins; comme notre saint Louis aux Franciscains. De même, les Saints qui auraient semblé faire exception à la règle générale, à quelque degré de l'échelle sociale qu'ils soient placés, s'ils n'ont pas appartenu à quelqu'un des Tiers-Ordres de saint Dominique, de saint François, des Carmes, peuvent être considérés comme se rattachant, par des liens analogues, à la sphère d'attraction des Ordres monastiques. Dans les divisions appliquées à chacune de ces familles religieuses, nous pourrions donc embrasser tous les Saints que l'on aurait pu appeler divers. Il nous paraît, cependant, utile de rapprocher ceux de ces Saints qui ont eu plus de conformité dans leurs caractères et leurs situations, comme quelques-uns des saints rois et des saints pèlerins pris pour types du genre, quel que soit l'Ordre religieux auquel ils ont pu se rattacher chacun en particulier; mais tous ensemble nous les considérons comme embrassés dans l'atmosphère de la perfection monastique, et nous les placerons, par conséquent, à la suite de ceux qui en ont fait plus expressément profession.

Les types des Saints compris dans cette dernière catégorie, que nous

nous proposons d'étudier sommairement, appartiennent tous à la postérité spirituelle de saint Dominique, de saint François et de saint Ignace. Mais, reportant nos regards vers les temps qui les ont précédés, nous dirons d'abord quelques mots pour compléter l'idée qu'on peut se faire de la physionomie des Pères du désert, à la suite de saint Antoine, et des moines d'Occident, à la suite de saint Benoît.

II.

LES SAINTS MOINES D'ORIENT ET D'OCCIDENT.

Le P. Cahier n'a pu assigner aux disciples ou aux émules de saint Antoine, dans les déserts de la Thébaïde ou de la Syrie, des caractéristiques très-déterminées et propres à les distinguer les uns des autres. Dans le *Ménologe* de Basile et dans les autres monuments de l'art grec qui l'ont suivi à toutes les époques, on n'a guère fait de distinction qu'entre le commun des solitaires, les anachorètes et les stylites. Les premiers portent l'habit monastique. Les anachorètes sont réputés avoir vécu isolés, loin de tout produit de l'industrie humaine, et ils n'ont pour se couvrir que leurs longs cheveux, leur longue barbe et des ceintures de feuillage : tel on représente saint Onuphre, par exemple; quelquefois on leur donne aussi pour vêtement quelques lambeaux de peau de bête. Les stylites sont représentés ordinairement en buste, sur un tronçon de leurs colonnes. Mais voici saint Pacôme, saint Hilarion, les deux saints Macaire, saint Arsène et tant d'autres : on ne peut les distinguer que par leurs actions, et l'on peut chercher à rendre ce que l'on sait de leurs caractères.

Saint Pacôme, qui eut sous sa conduite des milliers de moines, à Tabenne, était un esprit régulateur, et l'on peut se souvenir qu'il fut averti par un Ange de quitter la vie d'ermite isolé, pour se consacrer à ses disciples, et qu'il tenait de cet Ange la règle qu'il leur donna.

Saint Hilarion est remarquable par ses aventures : après s'être rendu célèbre, en Palestine, par ses fondations et ses miracles, il courut le monde, cherchant quelque lieu où il pût vivre inconnu, et partout il se révéla par de nouveaux bienfaits, de nouveaux prodiges. En Dalmatie, un dragon lui apparut, et le Saint l'obligea à se jeter lui-même sur un bûcher. C'est ce dragon que Pierre Lorenzetti, à Pise, a représenté se dressant devant saint Hilarion.

Pallade a tracé le portrait de saint Macaire d'Alexandrie : « Il était », dit-il, « petit, fort faible et fort délicat; il n'avait de la barbe qu'aux « lèvres, et très-peu sur celle d'en haut, ses extrêmes austérités ayant « empêché qu'il ne lui en vînt au menton. On dit que, durant soixante « ans qu'il vécut, depuis avoir été baptisé à l'âge de quarante ans, il ne « cracha pas une seule fois [1] ». C'est là cet homme qui, pendant six mois, resta les épaules nues dans le marais de Sceté, exposé sans remuer aux piqûres les plus vives des moustiques.

En représentant saint Arsène, on pourrait se rappeler son rang élevé à la cour de Théodose, où il avait été le gouverneur des enfants de ce prince; il devait lui rester dans les manières une distinction particulière; cependant il fuyait les hommes, d'autant plus qu'il les avait davantage fréquentés. Un solitaire vient le visiter : il se jette le visage contre terre jusqu'à ce que le solitaire se soit retiré, après être resté là quelques heures sans avoir pu le voir. Comme on lui disait : « D'où vient, mon Père, que vous « nous fuyez? » il répondit : « Dieu sait combien je vous aime, mais je « ne puis être en même temps avec lui et avec les hommes. »

Saint Gérasime, abbé en Palestine, auquel appartient en réalité l'histoire du lion, attribuée ensuite à saint Jérôme, se présente avec un caractère particulièrement plein de simplicité, de douceur et de bonhomie.

En général, nous croyons qu'en représentant ces pieux solitaires, il vaut mieux les montrer dans la paix, qui est le fruit et la récompense de leurs grandes austérités et de leurs luttes contre la nature, que dans l'âpre exercice de ces austérités et de ces luttes mêmes. Dans les peintures de Pierre Lorenzetti, quoique l'idée de la lutte soit exprimée, — par les démons qui attaquent ostensiblement les solitaires ou cherchent à les séduire sous des déguisements, — c'est un caractère de paix qui domine : la paix dans le travail, la prière, la méditation; et les lions qui viennent aider à ensevelir saint Paul, sainte Marie-Egyptienne, disent bien que la nature est domptée. La paix est encore plus complétement dans le caractère des Pères du désert, représentés dans le tableau voisin, au *Campo Santo* de Pise. Ce tableau est celui du *Triomphe de la mort*. Comme contraste, Orcagna a représenté de pieux solitaires qui se sont mis à l'abri de ses coups; et là, en les voyant traire ces gazelles qu'ils ont apprivoisées, on se souvient de la vache sauvage qui figure dans l'histoire de cet austère Macaire, dont nous parlions tout à l'heure. Après une traversée de vingt jours dans un désert sans eau, il était dévoré par la soif : la vache se détacha de son troupeau, le désaltéra de son lait,

1. *Vies des saints Pères des Déserts*, traduites par Arnauld d'Andilly, T. II, p. 495.

et le suivit ensuite jusqu'à sa cellule, pour continuer de lui donner cet adoucissement que Dieu lui envoyait.

Quel sentiment de paix on respire aussi en contemplant, au milieu même de leurs épreuves, les disciples ou les émules de saint Benoît, tels que les dépeint saint Grégoire dans ses *Dialogues!* Voici, au commencement de sa vie religieuse, saint Honorat, abbé de Fondi : il fait profession d'abstinence; il se trouve à une table où l'on n'a servi que des viandes, dans un lieu où il n'y a pas de poisson ; il va puiser de l'eau à la fontaine, un poisson se trouve dans le seau. Plus tard, il a construit un monastère : il voit se détacher de la montagne un énorme rocher qui va renverser ce monastère; il invoque le nom de Jésus, et le rocher prend une autre direction. Un pieux moine, jardinier de ce monastère, s'aperçoit que ses légumes sont volés : il ordonne à un serpent d'en être le gardien; le voleur, à la vue du serpent, reste immobile, frappé de terreur, et il est surpris par le pieux jardinier qui, après l'avoir réprimandé, lui donne les légumes qu'il désirait, lui recommandant de ne plus les voler. Ailleurs, c'est un autre de ces bons serviteurs de Dieu, nommé Constantin, qui, chargé du soin des lampes dans son église, vient à manquer d'huile : il met de l'eau dans les lampes, et cette eau brûle comme de l'huile. Saint Florent de Norcia a vécu dans la solitude avec Eutychius, son ami : celui-ci lui est enlevé pour être mis à la tête d'un monastère ; Florent se plaint doucement à Dieu de n'avoir plus de compagnon ; un ours vient et se charge de garder les quatre ou cinq brebis qui formaient son modeste troupeau. Cette merveille fit des envieux parmi ses confrères mêmes : ils tuèrent l'ours. Florent en appelle à Dieu : les meurtriers périssent misérablement, et le bon solitaire gémit tout le reste de sa vie, craignant d'avoir attiré sur eux cette malédiction. Libertinus voyage à cheval pour les affaires du monastère de Fondi, dont il était prévôt; il rencontre l'armée des Goths, commandée par Darida; des soldats de cette armée lui prennent son cheval : il leur offre aussi son fouet, et se met en prière. Les Goths, un peu plus loin, rencontrent une rivière et veulent la traverser à gué; tous leurs chevaux résistent : ils se rappellent alors le pauvre moine qui a été dépouillé, lui rendent son cheval, et passent le gué sans difficulté. Nous ne rapportons pas ces traits avec la pensée qu'ils prêtent tous également à la représentation, mais pour montrer quelle est la physionomie de ces saints moines, en face de la nature, en face des faux frères, en face des barbares.

Que l'on observe les moines d'Occident dans le livre de M. de Montalembert, on leur trouvera le même caractère : c'est saint Fructueux avec la biche qui le suivait partout, « se couchait sur le pied de son lit, ne cessait « de bêler quand il s'absentait... Un jour, elle fut tuée par un jeune homme

« qui n'aimait pas les moines...Quand il apprit sa mort, la douleur le sai« sit, ses genoux fléchirent sous lui, il se prosterna sur le pavé de l'église ». Le meurtrier de la biche tomba malade bientôt après ; il demanda le Saint, qui, pour vengeance, « lui rendit la santé de l'âme et du corps[1] ». Le P. Cahier a publié le sceau de l'abbaye Saint-Gall, où l'on voit un ours « recevant sa nourriture », dit le savant auteur des *Caractéristiques des Saints*, « des mains du saint abbé (saint Gall), après « l'avoir servi. Ailleurs l'ours porte du bois sur son épaule, pour servir « les moines, et l'on raconte que le Saint lui payait sa récompense en le « nourrissant pour sa peine[2] ». Nous avons reproduit ci-dessus (p. 24) la sculpture publiée par le P. Martin, où, sur la demande d'une pauvre femme, un Saint, que l'on peut croire, avec assez de vraisemblance, être saint Florent, évêque de cette ville, se fait rapporter une brebis par un loup. Les exemples de l'empire exercé par les saints moines sur les hôtes des forêts, sont si multipliés, qu'à supposer un grand nombre de ces faits controuvés, il serait contraire aux règles de la plus saine critique de ne pas admettre qu'il y en ait beaucoup de fondés. Ils offrent l'un des traits les plus caractéristiques de ces saints hommes qui, cherchant la solitude en tant de lieux devenus sauvages à la suite de l'invasion des barbares, les ont ensuite si complétement renouvelés par la culture. Le travail des moines d'Occident sera tout différent de celui des solitaires de l'Egypte : ceux-ci n'avaient guère que des corbeilles à tresser ; ceux-là manieront la charrue, et quand les bœufs leur manqueront, il arrivera plus d'une fois que les cerfs se soumettront au joug pour les aider dans leur œuvre civilisatrice.

Un peu plus tard, ils bâtiront des monastères, des églises, et ils se livreront à l'étude : ils copieront des manuscrits, ils seront les promoteurs de l'art, ils entretiendront des foyers de culture intellectuelle. On les a vus en présence des hordes de barbares, on les verra dans leurs rapports avec ces princes devenus chrétiens, mais dont si souvent les instincts violents avaient besoin d'être adoucis, et les inclinations d'être réglées. Cette situation est bien rendue dans les peintures de Grotta-Ferrata, près de Rome, l'un des chefs-d'œuvre du Dominiquin, où il a représenté la *Vie de saint Nil.*

On y voit, en effet, l'entrevue du saint abbé venu de l'Orient, et de l'empereur Othon III, entrevue qui eut lieu dans un monastère près de Gaëte ; l'empereur est descendu de cheval, par respect pour le Saint qui lui tend les bras d'un air vénérable. Dans le tableau voisin, est représentée la con-

1. *Moines d'Occident*, 4e édit. in-12, T. II, p. 253.
2. *Caractéristiques des Saints*, p. 592.

struction même de l'abbaye de Grotta-Ferrata, et le miracle de saint Nil, qui, de la main, soutient une colonne prête à tomber sur quelques-uns des ouvriers. Saint Barthélemi, son compagnon, observe le plan qu'un architecte lui présente, et tout l'ensemble de la composition offre le spectacle d'une construction active et bien réglée. Plus loin, voici une tempête qui menace de détruire une abondante récolte que les moines ont obtenue par leur travail : saint Nil s'est mis en prière, et l'orage va se dissiper.

Le travail amène l'abondance, par les voies les plus légitimes, même chez ceux qui ont fait profession de la plus stricte pauvreté ; la richesse amène le relâchement : de là ces réformes d'où naissent des branches nouvelles sur la tige bénédictine, jusqu'à Cîteaux et saint Bernard. Après ce grand Saint, le monde a changé de face ; on est au XIII[e] siècle : l'œuvre de saint Benoît et tous ses dérivés tenaient de la société antique ; celles de saint Dominique et de saint François ont autant d'originalité, dans leur genre, que la cathédrale ogivale comparée à la basilique constantinienne, et tandis que saint Bernard est encore un Père de l'Église, saint Thomas d'Aquin va nous apparaître, embrassant, coordonnant toutes les lumières de la théologie dans sa *Somme* admirable, et il brillera comme un astre d'une splendeur toute nouvelle.

III.

SAINT THOMAS D'AQUIN.

Saint Thomas est un astre : son attribut le plus distinctif est, en effet, un soleil qu'on lui pose sur la poitrine ; il est un soleil par la puissance, l'étendue, la lucidité de sa doctrine. On célèbre les autres Saints en racontant, en représentant leurs actes de vertu, leurs miracles. Quant à saint Thomas, il suffit de montrer son livre pour dire ses vertus, ses miracles. Afin que ce livre prenne un caractère distinctif, on le lui fait tenir des deux mains, ouvert sur sa large poitrine, au-dessous même de l'image du soleil [1], et l'on saisit mieux ainsi le rapport qui existe entre ces deux attributs. Tel on voit le saint Docteur dans la peinture du cloître de

1. Les autres attributs qu'on a donnés principalement à saint Thomas, sont : le calice, parce qu'il a composé l'Office du Saint-Sacrement ; les ailes, à cause de son titre de Docteur angélique ; le collier, en souvenir de son livre intitulé *Catena aurea*, « la Chaîne d'or », etc. Nous voyons peu l'utilité de recourir à ces emblèmes.

Saint-Marc, à Florence, que nous publions, et où la main du Beato Angelico se fait sentir plus par l'intensité que par la suavité de l'expres-



Gravé par A. Foll.

37

Saint Thomas d'Aquin.
(Fra Angelico.)

sion. Cette figure est d'un si profond et si ferme caractère, elle est si en rapport avec tout ce que nous savons du Docteur angélique, que nous pouvons la considérer comme un portrait, où la ressemblance serait atteinte par voie d'inspiration, faute pour le peintre d'avoir le modèle sous les yeux.

Le pieux Dominicain a souvent représenté l'Ange de l'École, qui fut la plus grande gloire de sa famille spirituelle; ordinairement il le représente plus jeune. On peut, en effet, choisir pour représenter saint Thomas d'Aquin, en sa qualité même de Docteur, depuis l'âge de vingt-deux ans, où il commença à enseigner, jusqu'à la cinquantaine environ, qu'il était sur le point d'atteindre lorsqu'il passa à une meilleure vie, et c'est avec cette puissante maturité de l'âge que le Beato Angelico le fait apparaître, dans celle de ses œuvres où il nous paraît avoir réussi à mieux le rendre. Nous disons : à mieux le rendre, en tant du moins qu'auteur de la *Somme théologique*, car les autres aspects sous lesquels il a envisagé le saint Doc-

teur peuvent avoir autant de vérité. Il nous le montre, par exemple, tel qu'il pouvait apparaître en chaire dans sa fleur angélique; toujours avec son caractère de sérénité, de plénitude dans la science, avec cette assurance qui convient à un envoyé du ciel, disant : la voilà ! L'attitude, l'expression demandées en pareil cas, excluent l'expression des élans de l'âme, et des épanchements plus suaves de ses communications avec Dieu. On sait cependant qu'il les connaissait par expérience, cet homme tout céleste, qui a composé l'Office du Saint-Sacrement, et qui a su dire :

Tibi se cor meum totum subjicit;
Quia te contemplans totum deficit.

« A vous (divinité cachée) mon cœur se soumet tout entier; car, en « vous contemplant, il tombe en complète défaillance. » Et encore :

Præsta meæ menti de te vivere,
Et te illi semper dulce sapere.

« Accordez à mon esprit de vivre de vous seul, et qu'il goûte à jamais « votre douce saveur. »

Son esprit, son cœur sont tout entiers à Dieu ; il s'élève à lui par la contemplation, il goûte toutes les suavités de ce commerce, et l'on sait que c'est dans la prière, beaucoup plus que dans l'étude, — il en fit un jour lui-même la confidence dans un intime épanchement, — qu'il puisait cette sûreté et cette puissance de doctrine, qui lui a permis de faire de la science divine un corps admirable.

Il importe donc que, sans faire de l'élan extatique, de la suavité des tendres affections, l'expression dominante de sa physionomie, on n'oublie pas qu'il ne leur était pas étranger; et c'est en quoi il fallait, pour représenter le Docteur angélique, un peintre qui fût angélique lui-même.

Comme formes corporelles, le pieux artiste est bien resté dans les termes de la tradition : saint Thomas, quoique d'une santé délicate, était d'une forte corpulence, et cela même va bien à ce caractère de plénitude et de force dans l'affirmation réfléchie, qui ferait encore dire de lui : c'est un bœuf! en faisant de ce bœuf, comme de celui de saint Luc, une puissance d'en haut. Il ne serait pas besoin de se rappeler cette anecdote de sa jeunesse, où il apparaît sous le voile dont aimait à se couvrir son humilité. Il put alors être méconnu un instant de ses condisciples; mais l'œil clairvoyant d'Albert le Grand ne tarda pas à pénétrer tout ce que promettait un élève qui, immédiatement après, devint son émule.

— Il se taisait volontiers par humilité, — dit son historien, comme nous verrons bientôt que le fit saint Antoine de Padoue avec plus de persistance encore, au point d'être devenu un objet dérisoire. C'était bien aussi par dérision que, dans l'école de Cologne, saint Thomas était appelé le *bœuf muet*. Un jour qu'Albert venait d'expliquer le livre des *Noms divins* de saint Denis l'Aréopagite, un élève réputé des plus forts de l'école, ayant particulièrement remarqué l'immobilité silencieuse de Thomas, s'était de plus en plus persuadé que les leçons du maître n'avaient pu pénétrer dans un esprit si obtus, et il entreprit de lui en faire comme une répétition. Thomas accueillit la proposition, avec une modestie qui ne fit qu'accroître la présomption de son interlocuteur. Mais celui-ci ayant émis une erreur, Thomas, entraîné par le sentiment de la vérité, lui fit observer que telle n'était pas la pensée d'Albert. « Expliquez donc vous-même la pensée d'Albert », lui fut-il répondu. Alors le *bœuf muet*, prenant la parole, expliqua saint Denis, si bien qu'il sembla s'être élevé au-dessus d'Albert lui-même. La chose vint à la connaissance de celui-ci; on lui apporta des notes écrites par Thomas, et portant sur une des questions les plus difficiles que le maître eût traitées. Albert, ainsi averti, obligea Thomas à prendre part à une discussion publique, et ce fut après l'avoir entendu qu'il s'écria : « Vous l'appelez un bœuf muet, et moi je vous dis que « ce bœuf poussera de tels mugissements, qu'ils retentiront dans le « monde entier. » *Hunc bovem mutum vocatis : sed ille certe tales, quandoque, docendo mugitus dabit, ut totus possit orbis audire.*

Le saint jeune homme put entendre ces paroles, et, ajoute son historien, son humilité n'en fut pas ébranlée. Il était si simple que, envoyé à Bologne pour professer, lorsque son enseignement avait déjà eu tout son éclat, un frère de son couvent, qui ne le connaissait pas encore, s'étant adressé à lui comme au premier venu pour le prier de l'accompagner au marché, saint Thomas se garda bien de lui dire qu'il avait à faire un cours de théologie : le cours dût-il en souffrir, il se prêta de la meilleure grâce à l'acte d'humilité et de charité qui lui était demandé. Dans une circonstance toute contraire, ayant été invité à dîner à la table de saint Louis, il oublia où il était, et s'écria tout à coup : « Voilà « qui est décisif contre les Manichéens!... Ecrivez, » ajouta-t-il en s'adressant à son compagnon. — « Mais, seigneur docteur, vous êtes à la « table du roi, et non à la table du couvent, » reprit celui-ci en le frappant légèrement sur l'épaule. Revenu à lui-même et un peu confus, le saint religieux, sans être trop embarrassé toutefois, s'excusa au roi, qui, plein d'admiration, voulut qu'à l'instant même, pendant le repas, un de ses scribes écrivît la pensée qui avait frappé son convive.

Si les traits naïfs se rencontrent dans la vie de ce grand homme, on y trouve aussi des situations singulièrement pathétiques. Le voici prisonnier, tout jeune encore, dans le château de Rocca-Sicca, résistant aux sollicitations de sa mère, convertissant ses sœurs employées pour le détourner de sa vocation; et lorsque ses frères, perdant toute mesure, l'exposent aux séductions de la plus belle courtisane qu'ils aient pu rencontrer, il saisit un charbon ardent et chasse cette malheureuse de la chambre où il était renfermé. Rempli de confusion alors, parce qu'il s'était senti troublé, à la pensée seule de la faute qu'il aurait pu commettre, il se prosterna devant Dieu et sollicita son secours contre de pareilles tentations, avec tant de vivacité, tant de larmes, que, la nuit suivante, il vit lui apparaître ces deux beaux Anges qui le ceignirent d'une ceinture mystérieuse. Peu avant sa mort, il avoua au Père Réginald, son confident, que jamais, depuis lors, il n'avait éprouvé la moindre tentation contre la chasteté.

On pourrait aussi le représenter lorsque, étant gardé moins étroitement, il parvint, au bout de deux ans, à s'échapper, descendu dans un panier par l'une de ses sœurs, — comme saint Paul avait été descendu des murs de Damas, — et fut reçu dans les bras de plusieurs Dominicains avertis de venir favoriser son évasion.

On choisira plus volontiers encore le moment où, sur la fin de sa carrière, priant à Naples devant un crucifix et rendant compte au Sauveur de ses travaux, il entra en extase, fut enlevé en l'air, vit le crucifix s'animer et entendit ces paroles sortir de sa bouche : « Tu as « bien écrit de moi, Thomas; quelle sera ta récompense? » Et alors il répondit : « Nulle autre que vous, Seigneur! » *Bene scripsisti de me, Thoma, quam mercedem accipies? — Non alium nisi te, Domine.*

Mais, quel que soit l'intérêt des actions de saint Thomas, c'est surtout sa doctrine que l'on est porté à considérer, et les plus importantes œuvres artistiques qui lui aient été consacrées se rapportent à cette doctrine même. Telle est la grande composition de Thadée Gaddi, dont nous avons souvent parlé, et qui occupe toute la longueur de la nef, sur un mur de la chapelle des Espagnols, à *Santa Maria Novella* de Florence. Saint Thomas est assis sur un trône, tenant son livre ouvert; à droite et à gauche, dix des principaux écrivains sacrés forment son cortége, — les quatre évangélistes, saint Paul, David, Job, Moïse, Isaïe et Salomon; — sous ses pieds sont Sabellius, Arius et Averroës, représentant les ennemis qu'il a vaincus; au-dessus de lui s'étalent en demi-cercle ces sept Anges qui portent les emblèmes des vertus, entendues en ce sens qu'elles lui sont propres. Nous avons décrit les figures allégoriques de ces mêmes vertus, entendues dans ce sens qu'elles respirent dans ses écrits, et celles des sept

arts libéraux qui sont rangées au-dessous de lui, dans quatorze stalles, les unes et les autres accompagnées d'un personnage historique réputé avoir pratiqué avec excellence ces vertus et ces arts.

Célèbre aussi est le tableau de Traini, élève d'Orcagna, que l'on voit dans l'église de Sainte-Catherine, à Pise. De taille proportionnellement colossale, saint Thomas est assis au centre d'une auréole formée de zones concentriques; le livre qu'il tient ouvert, semble être lui-même le soleil, car c'est lui qui rayonne. Sur ce livre, on lit : *Veritatem meditabitur guttur meum, et labia mea detestabuntur impium* [1] : « Mon cœur méditera la « vérité, et mes lèvres détesteront l'impiété ». Trois autres livres posés sur ses genoux rappellent ses différents écrits. Au-dessus de lui, Notre-Seigneur, assis lui-même dans une auréole, le bénit et lui envoie trois rayons qui viennent reposer sur le sommet de sa tête. Sur les côtés sont suspendus saint Paul, Moïse et les quatre Évangélistes, qui lui envoient aussi des rayons, et ces rayons se reposent sur ses tempes; plus bas sont Platon et Aristote, représentants de la science profane, qui, de leurs livres, lui envoient aussi chacun un rayon : rayon qui vient de bas en haut et ne l'atteint plus qu'au bas du visage. Au-dessous, Averroës est, sous ses pieds, terrassé et réduit à l'impuissance ; à droite et à gauche, une multitude de religieux recueillent les rayons projetés par les livres du saint Docteur [2].

Nous possédons au Louvre un tableau de Benozzo Gozzoli (nº 72), qui a beaucoup de rapports avec celui de Traini. Au-dessus de saint Thomas, on voit aussi Notre-Seigneur, qui prononce ces paroles inscrites près de lui : *Bene scripsisti de me, Thoma* ; — puis saint Paul, Moïse et les quatre Évangélistes; plus bas, sont de même représentés Platon et Aristote. Mais au-dessous, l'ennemi terrassé n'est plus le philosophe arabe : c'est l'adversaire des Ordres mendiants, Guillaume de Saint-Amour; et au-dessous encore apparaît le pape Alexandre IV, présidant l'assemblée où fut donné gain de cause aux fondations de saint Dominique et de saint François.

Il existe bien d'autres compositions plus ou moins analogues. Signalons-en une, beaucoup plus réduite, du Beato Angelico, à l'Académie de Florence, où l'enseignement de saint Thomas fait pendant à celui du bienheureux Albert le Grand, représenté dans un autre tableau. Dans l'église de la Minerve, à Rome, une grande peinture à fresque de Filippino Lippi, réputée son chef-d'œuvre, représente saint Thomas confondant les hérétiques. Le saint Docteur, assis dans sa chaire élevée sous un splen-

1. Prov. VIII, 6.
2. Rosini, *Storia della Pitt. ital.*, T. II, p. 43, planches in-folio, pl. VIII.

dide portique, n'apparait plus dans la calme plénitude de son enseignement : il fait un geste de démonstration victorieuse, et terrasse ainsi l'hérésie, représentée sous ses pieds, sous la figure d'un vieillard condamné à tenir cette inscription qui se déroule sur une banderole : *Sapientia vincit malitiam :* « la sagesse triomphe de la malice » ; tandis que, sur le livre porté par saint Thomas lui-même, on lit : *Sapientiam sapientium perdam :* « je réduirai à rien la sagesse des sages ». Près du Saint sont assises les quatre Vertus cardinales, qui participent à son enseignement avec des mouvements aussi accentués que les siens, la Justice surtout : reconnaissable à sa couronne, elle lève la main et affirme qu'il a vaincu. Dans la partie supérieure du portique, divers génies portent, les uns, un grand livre, les autres, des cartouches où sont écrites diverses sentences en son honneur. Au milieu du stylobate qui supporte la chaire, on lit encore : *Divo Thomæ ob prostratam impietatem :* « au divin Thomas, pour avoir terrassé l'impiété ». Dans la partie inférieure du tableau sont les hérétiques confondus, divisés en deux groupes, à droite et à gauche, tandis que leurs livres jonchent le sol devant la chaire où ils sont réfutés. Des textes inscrits sur ceux de ces livres qui sont jetés aux pieds d'Arius et Sabellius, font reconnaître ces deux sectaires ; Apollinaire est désigné par son nom, Averroës par son costume. Quelques autres personnages paraissent plutôt des témoins de la lutte que des combattants, et un religieux dominicain particulièrement n'a été appelé là que pour mieux affirmer la victoire du saint Docteur.

L'importance du rôle de saint Thomas dans l'enseignement de l'Église, est affirmée peut-être mieux encore dans ce tableau de *Santa Maria Novella*, à Florence, que nous avons publié ci-dessus (p. 163). Là, le docteur Angélique, substitué à saint Paul comme en étant en quelque sorte le dédoublement, reçoit de Notre-Seigneur le livre considéré comme signe de cet enseignement, en regard de saint Pierre qui reçoit les clefs comme signe de sa souveraine juridiction [1].

1. *Ape Italiana*, T. III, pl. x.—Fontana, *Chiese di Roma*, T. II, pl. LV.

IV.

AUTRES SAINTS DOMINICAINS.

Le Beato Angelico, dans la salle du Chapitre de son couvent, à Florence, au-dessous de la scène du *Crucifiement*, a représenté, avons-nous dit, avec saint Dominique, dans une série de médaillons, un certain nombre des hommes qui faisaient la gloire de son Ordre : on en compte seize, huit de chaque côté, et ils sont désignés par leurs noms. Saint Pierre Martyr et saint Thomas d'Aquin n'y sont pas compris, ayant trouvé place dans la composition supérieure. Aucun autre disciple de saint Dominique n'avait été canonisé lorsque peignait le pieux artiste ; cependant trois des illustres personnages dont nous parlons portent le nimbe des Saints : ce sont saint Raymond de Pennafort, saint Vincent Ferrier et saint Antonin ; autour de la tête de tous les autres on voit un simple rayonnement : aucun d'eux n'a été canonisé depuis. Il est évident que ni les nimbes, ni l'S initial du mot Saint, qui précède les noms de ceux à qui ces nimbes sont attribués, ne sont de la main du Beato Angelico. Il y a même lieu de douter, relativement à saint Antonin, qu'il ait été représenté de la main de son pieux disciple. S'il vivait encore lorsque cette peinture a été exécutée, lui aurait-on rendu, de son vivant, un honneur qui semblerait n'avoir dû être accordé qu'après la consommation d'une sainte vie? L'invraisemblance de cette supposition s'accroît encore, si l'on considère que les traits attribués, sur ce monument, au saint archevêque de Florence, ne sont pas ceux qu'on lui voit ailleurs, dans des conditions, comme nous le verrons tout à l'heure, qui feraient croire à une ressemblance au moins approximative. Ces considérations et d'autres semblables font qu'on se demande si toutes ces têtes ont bien été peintes de la main du frère Angélique, ou si du moins tous les noms qu'elles portent leur sont bien appliqués, comme il a entendu le faire. A cela nous dirons que lui seul a pu ou leur donner la profonde empreinte qu'elles ont toutes, ou du moins inspirer ceux qui auraient pu reprendre son travail en sous-œuvre. Quant à saint Raymond et à saint Vincent Ferrier — nous ne parlons plus de saint Antonin, par les raisons que nous avons exposées — les seuls dont nous ayons expressément à nous occuper, l'interversion des noms ne nous paraît pas possible : le premier, successeur de saint

Dominique après le Bienheureux Jourdain de Saxe, portant le bâton, insigne du généralat, et le second ayant précisément l'attitude et le geste qui lui sont communément attribués, pour exprimer la puissance de sa parole dans le cours de ses prodigieuses prédications. On comprend, au mouvement de ses deux mains qui se soulèvent, comme à son regard pénétrant, à sa physionomie émue, comment il devait enlever ses immenses auditoires. Nous ne saurions présenter ces figures comme de véritables portraits [1]; mais ce sont des types admirablement conçus, d'après tout ce que le Beato Angelico pouvait savoir de ces hommes qui avaient jeté un si grand éclat sur sa famille spirituelle.

Saint Raymond de Pennafort descendait des comtes de Barcelone; il fut le confesseur de saint Pierre Nolasque, et prit une grande part à la fondation de l'Ordre de la Merci. Étant entré dans celui des Frères-Prêcheurs à l'âge de quarante-sept ans, huit mois après la mort de saint Dominique, il fut nommé maître général quatorze ans après; mais il réussit à se démettre de cette dignité, pour terminer sa vie comme simple religieux, et il mourut dans sa centième année. Il était déjà d'un âge fort avancé lorsqu'il traversa la mer sur sa chape, comme l'a représenté le P. Besson [2] (pl. VII). Il avait suivi à Majorque le roi dom Jacques d'Aragon; ce prince avait de rares qualités, mais ayant donné lieu au Saint de le reprendre sur le désordre de ses mœurs, il n'avait pas suivi ses avis: saint Raymond annonça la résolution de partir, le roi défendit de le laisser embarquer : « Un roi de la terre nous ferme le passage, le roi du ciel y suppléera », dit saint Raymond à son compagnon, et il s'élança sur son léger esquif, fit en six heures une traversée de soixante lieues, et, arrivé à Barcelone, entra dans le couvent de son Ordre les portes fermées. Dom Jacques se repentit, et, jusqu'à sa mort, se dirigea par les conseils de son saint ami. Comme attribut, on donne quelquefois à saint Raymond une ou plusieurs clefs. Ce n'est pas, comme on l'a cru, dit Ayala, parce qu'il entra dans le couvent de Barcelone les portes fermées, mais à raison des cas de conscience qu'il a résolus dans ses écrits sur le droit canonique. Le P. Cahier dit : à raison de la charge de pénitencier qui lui fut confiée en conséquence par le pape Grégoire IX. « C'est, ajoute-t-il, l'explication donnée par l'oraison même de sa fête [3]. »

Nous avons vu comment saint Vincent Ferrier était caractérisé par les

1. Nous en avons sous les yeux une bonne photographie de M. A. Braun.

2. Ce trait a été souvent représenté ; il l'est notamment dans un tableau de Louis Carrache, à Saint-Dominique de Bologne. (Mme Jameson, *Leg. of Monast. Ord.*, p. 403.) Ayala s'y attache principalement dans son article sur saint Raymond. (*Pictor christ.*, L. VI, cap. IV, § 5.)

3. *Caractéristiques des Saints*, p. 228.

ailes et la trompette du Jugement; nous avons dit combien le type que le Beato Angelico lui avait attribué, nous paraissait bien approprié. Nous ajouterons seulement qu'on le représente aussi quelquefois avec une petite flamme qui s'élève sur sa tête : nous en avons vu au moins un exemple; M. Guénebault en cite plusieurs[1] ; nous ajouterons aussi que, si le Beato Angelico ne lui a pas mis de flamme sur la tête, on peut dire qu'il lui en a mis dans la physionomie.

Il semble étonnant que le pieux artiste, parmi les illustrations de son Ordre, n'ait pas compris saint Hyacinthe. Il faut croire, pour expliquer cette omission, que l'Apôtre du Nord, comme on l'a appelé, était moins connu à Florence, avant sa canonisation, que les autres éminents personnages groupés par le Beato Angelico; il ne le cède pourtant à aucun pour les merveilles de sa vie. Venu à Rome avec le Bienheureux Ceslas, que l'on croit avoir été son frère, pour accompagner Yves Octrowaz, évêque de Cracovie, leur oncle, il reçut l'habit de Frère-Prêcheur des mains de saint Dominique, ainsi que Ceslas. Le P. Lacordaire cite avec complaisance un tableau de l'église Sainte-Sabine, à Rome, où saint Dominique, saint Hyacinthe et le B. Ceslas sont représentés tous les trois, dans cette circonstance, avec le sentiment de tout ce qu'il y avait d'avenir dans les deux pieux jeunes hommes. On représente saint Hyacinthe ou agenouillé devant la sainte Vierge, qui lui apparaît et lui promet de toujours l'exaucer, ou bien chargé d'un ciboire et d'une statue de Marie, parce que, étant à Kiew, lors de l'invasion des Tartares, en 1231, il se chargea d'abord des vases sacrés pour les soustraire à la profanation ; puis, sur l'invitation de la Mère de Dieu elle-même, d'une statue de cette divine Mère ; cette statue était d'un poids considérable, mais entre ses mains elle cessa de peser; il passa ainsi au milieu des flammes, puis il traversa le Dniéper, en marchant sur les eaux sans y enfoncer. Dans une autre circonstance, à la vue d'une multitude, il traversa de même la Vistule débordée. Ce miracle, attesté par plus de quatre cents témoins, est rapporté dans la bulle de sa canonisation.

C'est aussi en présence des Tartares qu'il faut voir le Bienheureux Ceslas, comme type de l'intervention divine dans les luttes que soutint si longtemps la noble et malheureuse Pologne, alors le boulevard de l'Europe contre ces barbares. Ils étaient venus, en 1240, assiéger Breslaw, au nombre de cinq cent mille ; Ceslas parut sur la brèche : aussitôt un globe de feu s'abattit du ciel sur les infidèles, jeta la confusion dans leurs rangs, et ce fut le commencement de leur défaite. Par cette raison, on lui donne pour attribut un nuage enflammé ou un globe de feu au-dessus

1. *Dict. icon. des Saints*, col. 643.

de la tête; ou bien encore, en qualité de protecteur des Polonais dans toutes leurs guerres, on le représente au milieu des projectiles enflammés de l'artillerie moderne.

Former à la vertu toute une pléiade de pieux disciples, parmi lesquels compte le Beato Angelico, secourir les pauvres, les pestiférés, enseigner avec onction une doctrine toujours pure, assister à ses derniers moments le pape Eugène IV : voilà ce qui caractérise la vie toujours pacifique, au contraire, de saint Antonin. Comme principale caractéristique, le P. Cahier lui assigne une balance, portant dans l'un de ses plateaux des fruits, dans l'autre un billet : allusion à un trait fort accessoire de sa vie [1]. Les insignes épiscopaux, le pallium principalement, associés à l'habit dominicain, peuvent parfaitement suffire à le faire reconnaître, pour peu qu'on le montre d'ailleurs comme un doux vieillard, au visage grêle et rasé, au nez arqué, aux traits anguleux, quoique d'ailleurs fins et délicats. Tel il apparaît dans une gravure placée en tête de l'*Histoire de Saint-Marc*, par le P. Marchese, histoire imprimée dans le bel ouvrage où M. Perfetti a publié les fresques du Beato Angelico, peintes dans ce couvent [2]. Cette gravure reproduit un portrait que l'on peut dire ressemblant, tant il est bien caractérisé.

Ce n'est pas non plus avec les apparences de la force qu'il faut se figurer saint Louis Bertrand, l'un des apôtres du Nouveau Monde, dont les images sont très-répandues en Espagne. « Qui veut peindre la force du « corps », dit Ayala, « représente un Hercule; qui veut peindre une vie « austère, ne saurait mieux faire que de prendre pour type saint Louis « Bertrand..... On le peindra avec un visage exténué par les jeûnes, avec « une chair toute macérée ; les yeux humblement fixés sur la terre, les « mains cachées sous son scapulaire [3]. » Cet homme apostolique avait cependant combattu les vices avec toute la puissance de la parole. Tandis qu'il prêchait dans le royaume de Valence, un de ses auditeurs, personnage considérable, avait cru se reconnaître dans le tableau que le Saint avait fait de certains désordres de mœurs ; pour se venger, il voulut le tuer; mais au moment où il allait décharger sur lui son pistolet, saint Louis fit le signe de la croix, et à la place du canon de cette arme meurtrière, il se trouva un crucifix; le gentilhomme se convertit. Ayala dit avoir vu souvent saint Louis Bertrand représenté dans les circonstances

1. Un paysan lui avait apporté des fruits; saint Antonin ne lui dit que ces mots : « Dieu vous le rende ! » Le paysan s'en allait peu satisfait: le Saint le rappela, fit apporter une balance, mit les fruits dans un plateau, dans l'autre un billet où il écrivit les mots qu'il avait prononcés, et ce côté de la balance se trouva peser le plus. (*Caractéristiques des Saints*, p. 110.)

2. *San Marco illustrato*, in-fol., Florence.

3. Ayala, *Pictor christ.*, L. VIII, cap. II, § 5.

de ce fait. Le P. Cahier lui donne pour attribut, à la main, un crucifix portant sur une crosse de pistolet. On le voit aussi entouré de nègres ou d'Indiens, et un rosaire à la main, non-seulement en sa qualité de Dominicain, mais parce que le rosaire fut entre ses mains l'instrument de plusieurs miracles [1].

V.

SAINT ANTOINE DE PADOUE ET SAINT BONAVENTURE.

L'Ordre séraphique a été promptement divisé en plusieurs branches qui, toutes, ont été fécondes en grands Saints; nous ne nous attacherons qu'à ceux d'entre eux dont les représentations ont eu le plus de retentissement dans les arts, ou dont la physionomie semble plus propre à les inspirer, et nous n'aurons pas égard à ces ramifications. Si l'on voulait mettre en parallèle les Saints de la famille de saint François avec ceux de la famille de saint Dominique, on pourrait opposer saint Antoine de Padoue à saint Pierre Martyr; mais c'est surtout saint Bonaventure qui apparaît comme le pendant de saint Thomas, son émule et son ami. A les considérer personnellement, on ne saurait qui l'on doit préférer, du Docteur angélique ou du Docteur séraphique, et il semblerait même que le nom de celui-ci doit le faire ranger dans un ordre supérieur parmi les Anges de la terre. Mais nous ne prétendons nullement régler la place que nous pouvons accorder aux Saints dans ces études, d'après leur degré de mérite et le rang qu'ils peuvent occuper dans la cité céleste : c'est là le secret de Dieu. Et quant aux honneurs qu'on leur rend, aux dignités qu'ils ont possédées, aux titres qu'on leur accorde, cela tient à des circonstances particulières, qui ont pour effet une distribution très-inégale de toutes ces choses, suivant le point de vue où l'on se place. Ainsi, tandis qu'on attribue à saint Bonaventure des qualifications supérieures, et qu'on ne saurait rien préjuger de l'élévation propre à chacun de ces deux grands génies, rien préjuger surtout de leurs degrés proportionnels de gloire dans la patrie bienheureuse, les écrits de l'Ange de l'École ont acquis dans l'enseignement une prépondérance incontestée. Comme saint Thomas a posé des bases qui s'appliquent à tout et s'adaptent à tous les esprits, il en résulte par contre-coup que, dans les arts, — échos le plus souvent du courant principal que prennent les idées dans le monde, — les œuvres qui lui sont consacrées lui donnent plus d'importance, sous ce

1. *Caractéristiques des Saints*, p. 85, 201, 572.

rapport, que n'en a acquis aucun des disciples de saint François. Sous ce rapport aussi, ce n'est pas même saint Bonaventure qui pourrait entrer en rivalité avec lui, mais bien plutôt saint Antoine de Padoue. Celui-ci, à considérer les lieux où son culte est un objet de prédilection, est un des Saints les plus populaires qu'il y eût jamais, et il en est peu qui se présentent avec une physionomie aussi aimable et aussi attrayante. Si nous avons accordé plus d'importance aux représentations de saint Thomas, ce n'est pas qu'elles soient plus nombreuses et qu'elles aient plus de valeur artistique, mais parce qu'elles ont un caractère plus exceptionnel et qu'elles font type à leur manière, comme le saint Docteur est lui-même un type tout spécial dans son genre. Il en résulte qu'il nous est plus facile d'abréger relativement à saint Antoine, et plus encore relativement à saint Bonaventure et aux autres grands Saints de la famille franciscaine; mais en abrégeant, du moins pour le premier, nous tairons un grand nombre de faits de sa vie qui prêtent à la représentation, et qui ont été en effet représentés avec beaucoup de charme, nous attachant uniquement à bien déterminer son caractère.

Saint Antoine de Padoue[1] est, de tous les Saints qui ont eu la faveur de recevoir dans leurs bras l'Enfant Jésus, celui auquel, par privilége, ce divin Enfant sert plus absolument d'attribut. Il y a des Saints en très-grand nombre, entre les mains desquels on peut mettre le lis de la pureté; saint Antoine est l'un de ceux auxquels ce chaste emblème est attribué avec le plus de persistance : en voilà assez, avec son habit de franciscain[2], pour le caractériser parfaitement. Il lui sied, portant de pareils attributs, d'apparaître avec toute la simplicité, la fraîcheur, la candeur que lui a données Hippolyte Flandrin, dans la figure que nous reproduisons.

Saint Antoine avait trente-six ans quand il termina sa rapide et glorieuse carrière; il en avait vingt-sept lorsque, de l'office subalterne où son humilité avait réussi à le tenir caché depuis son arrivée en Italie, il fut appelé à devenir le plus grand prédicateur de son temps. Après avoir fait de brillantes études dans l'Université de Coïmbre, il s'était donné à

1. On sait que saint Antoine était Portugais, de la noble famille des Bulhan ou Bullone; la ville de Padoue, où il termina sa vie et où il a laissé son corps, a bien mérité de lui donner son nom, par le culte dont elle l'a honoré, la somptueuse basilique qu'elle a élevée en son honneur. Dans cette ville et bien loin aux environs, saint Antoine est *le Saint* par excellence, *il Santo*, on ne l'appelle pas autrement. Nous y avons vu célébrer sa fête en 1841. Comme nous nous rendions à Padoue, dix lieues avant d'y arriver, nous avons remarqué, sur le devant de presque toutes les maisons, une image du Saint, avec une lampe allumée.

2. Flandrin a eu le tort, dans la figure des fresques de Saint-Vincent-de-Paul, que nous donnons, de n'avoir pas fait paraître le cordon caractéristique des Franciscains. Nous avons parlé précédemment de saint Pierre Nolasque qui accompagne saint Antoine.

l'Ordre naissant de saint François, et avait passé en Afrique pour travailler à la conversion des Maures. Obligé d'y renoncer par raison de santé, au lieu de revenir en Espagne, comme il en avait le projet, il avait été jeté par une tempête en Italie : il y était resté, et avait gardé l'obscurité. On l'employait à la cuisine, à Forli, lorsqu'un jour quelques Dominicains étant venus visiter les religieux de son couvent, et personne n'étant préparé à prendre la parole, le Père gardien lui ordonna de monter en chaire et de dire ce que le Saint-Esprit lui suggérerait. Et c'est alors qu'il révéla tous les trésors de science et d'éloquence qu'il recélait.



38

Saint Antoine de Padoue et saint Pierre Nolasque.
(Flandrin.)

Le Saint était jeune encore, mais il n'était plus dans la fleur de la jeunesse, et Ayala blâme l'usage, qu'il constate par là même qu'il le combat, de lui attribuer une figure si jeune et si candide, un teint si frais et si doré, qu'il semblerait à peine sorti de l'adolescence : *Juvenem vixque impuberem, rubrum, flavum et succulentem.*

Le critique tenait au contraire de personnes qui avaient vu, en Italie, d'anciens portraits du Saint jugés authentiques, que ces portraits le

représentaient dans la force de l'âge, et ne lui attribuaient nullement la blancheur de visage, mais un teint brun, avec des traits qui, dans leur délicatesse, étaient empreints de la gravité et de la dignité qui conviennent à un homme apostolique : *Plane vir neque candido admodum vultu, sed subfusco, et quamvis macilento, gravi tamen, et viri apostolici dignitate conspicuo.*

Nous avons donné l'opinion d'Ayala, mais elle ne nous paraît pas à ce sujet d'une autorité décisive, et l'on voit par la description suivante, empruntée à l'un des historiens de saint Antoine, comment tout peut s'accorder : « On pouvait dire le Saint de petite taille; ses chairs, natu« rellement d'un léger embonpoint, parurent, sur la fin de sa vie, « comme un peu gonflées par l'effet de l'hydropisie; le teint de son « visage, au dire de ses contemporains, était celui qui est le plus ordi« naire aux Espagnols; il paraissait bien plus jeune que ne le compor« taient son âge, ses veilles, ses pénitences. Il avait tant d'ingénuité dans « la physionomie, que sa vue seule gagnait les affections, et que, sans « savoir qui il était, on s'en formait une idée comme d'un homme de « bien, plein de sincérité et de droiture. Son visage était de forme plutôt « arrondie qu'allongée; ses yeux étaient vifs, son front haut; sa physio« nomie pleine de charme était affable, souriante, bien que, à propre« ment parler, on ne l'ait jamais vu rire et qu'il conservât toujours un « maintien grave et retenu, qui inspirait à tous ceux qui le considéraient « et du respect et de la satisfaction..... Ses chairs avaient dû assurément « beaucoup se basaner par l'effet des voyages, des travaux, des macéra« tions. Mais quand il eut rendu le dernier soupir, Dieu le revêtit d'une « beauté singulière : son visage et ses mains parurent d'une blancheur « éclatante, et il semblait dormir [1]. »

En parcourant la table du P. Cahier, il semblerait que saint Antoine de Padoue ait reçu un grand nombre de caractéristiques très-variées; mais, dans les mentions correspondantes, il s'agit bien moins d'attributs fixes [2] que de mises en actions caractéristiques de ces miracles sur les-

1. Em. de Azevedo, *Vita del Taumaturgo portoghese S. Antonio*, 3e édit., Venise, 1793, p. 131.

2. On voit cependant quelques exemples d'attributs fixes empruntés au souvenir des miracles dont parle le P. Cahier : le cœur d'un avare, trouvé dans son coffre, est placé, avec le lis, sur un livre tenu par saint Antoine, dans une estampe citée par M. Guénebault; le même auteur l'a vu aussi tenant un ciboire, sans que la mule qu'il fit s'agenouiller devant le Saint-Sacrement soit représentée. Il donne deux exemples où, près du Saint, un dauphin porte une bourse, allusion aux choses perdues, retrouvées par son intercession. (*Dict. icon.*, col. 64.) Ailleurs on voit seulement un poisson sur un livre, en souvenir de sa prédication aux poissons. Quand on lui a mis des flammes à la main, comme on en voit un exemple dans les peintures du Pinturicchio, à l'*Ara cœli*, à Rome, c'est par confusion avec saint Antoine le Grand. (*Caract. des Saints*, p. 411.)

quels nous avons annoncé que nous ne nous étendrions pas, parce qu'ils nous entraîneraient trop loin. Nous en tenant au caractère de cet aimable Saint, nous préférons terminer en empruntant au P. Pierre Ribadeneira quelques termes d'une prière, qui achèveront parfaitement de le dépeindre :

« O Bienheureux Père saint Antoine, lumière de doctrine et feu de « charité, gloire de l'Église catholique, ornement de l'Ordre sacré des « Frères-Mineurs, martyr par le désir, vrai enfant et disciple de prédi- « lection de votre Père saint François, défenseur et bouclier de ses règles « et de son institut; homme de Dieu, vous qui, imitant Jésus dans son « humilité, êtes devenu maître de la science céleste; glorieux Antoine, « héraut de l'Esprit-Saint, arche du Testament[1], zélé prédicateur de « l'Évangile; vous à qui les hérétiques ne pouvaient résister, vous à qui « obéissaient les bêtes mêmes, et jusqu'aux poissons, vous au service « duquel se mettaient toutes les créatures, vous que respectaient les « tyrans, vous que les peuples, les cités, n'invoquent jamais en vain dans « leurs tribulations : je vous supplie, ô très-doux Père, mon protecteur « bien-aimé, par les mérites du sang de Jésus crucifié, que vous avez « tant aimé, ayez de la compassion pour moi qui ai recours à vous, « tournez les yeux vers mon âme; et vous qui faites retrouver les choses « perdues, consolez-moi dans mes afflictions, et faites-moi retrouver la « grâce de Dieu que j'ai tant de fois perdue[2]. »

Trente-deux ans après la mort de saint Antoine, lorsque, en présence de saint Bonaventure, on fit la levée de son corps pour en opérer la translation, on trouva toutes ses chairs en dissolution, mais sa langue fraîche et vermeille comme s'il eût été encore vivant. Saint Bonaventure, à la vue de ce prodige, s'écria attendri : « O langue bénie, qui avez « toujours béni Dieu et l'avez fait bénir par les autres, on voit bien « aujourd'hui quel a été votre mérite auprès du Seigneur[3]. » Ce trait appartient à l'iconographie de saint Bonaventure, dont nous n'aurons que peu de mots à dire, par les motifs que nous avons exposés. Les Saints qui jouent un grand rôle dans les monuments de l'art chrétien, sont ceux qui ont été très-populaires; et saint Bonaventure est plutôt le Saint de pré-

1. Ce titre lui fut donné par le pape Grégoire IX, lorsqu'il l'entendit prêcher à Rome, en 1227.

2. E. de Azevedo, *Vita di San Antonio*, p. 133.

3. *Caractérist. des Saints*, p. 501. « Ayala prétend » (*Pict. christ.*, L. VI, cap. X, § 7), ajoute en note le P. Cahier, « que cela n'a jamais été représenté. Aujourd'hui, du moins, « cette assertion serait inexacte ; car on le trouve dans les gravures des frères Klauber. » La langue de saint Antoine est encore conservée, à Padoue, sans corruption, mais elle s'est desséchée.

dilection de quelques âmes d'élite. Il est assez probable, nous l'avons vu, que le Beato Angelico l'a placé, avec saint Thomas d'Aquin, parmi les Docteurs de l'Église, dans la chapelle de Nicolas V, et il figure à ce titre avec son saint émule dans la *Dispute du Saint-Sacrement*. Son type conçu par Raphaël, est le meilleur que nous puissions citer; il suffit de la triple association de l'habit franciscain, du chapeau de cardinal et du nimbe des Saints, pour le caractériser, sans possibilité de confusion avec quelqu'autre ce soit; seulement, pour plus de précision, il serait à désirer que le cordon franciscain fût apparent. Dans la circonstance, il ne saurait cependant résulter de cette omission aucune confusion avec saint Jérôme, qui figure au centre de la composition, parmi les Pères de l'Église; on remarque d'ailleurs ici, la différence qui existe communément entre eux, quant à la barbe : il est rare qu'elle ne soit pas attribuée à saint Jérôme. Nous n'avons vu aucun *saint Bonaventure* clairement désigné, qui ne soit rasé, et généralement il a ce caractère grave, cet air méditatif que lui a donné Raphaël, le faisant lire dans un livre. Comme action caractéristique, on pourrait le représenter écrivant la vie de saint François, avec tant de recueillement qu'il ne s'aperçoit pas de la présence de saint Thomas d'Aquin, venu pour le visiter, et qui se retire sans avoir voulu le déranger; ou bien lorsqu'on vient lui apporter sa promotion au cardinalat, tandis qu'il était occupé aux soins de la cuisine; ou bien à son lit de mort, lorsque, ne pouvant recevoir le saint viatique, à cause des vomissements qui le tourmentaient, il fit déposer la divine hostie sur sa poitrine, au sein de laquelle elle pénétra miraculeusement. Quelquefois on l'a représenté recevant la sainte communion des mains d'un Ange; quelquefois, comme attribut, un Séraphin est suspendu près de lui, sur ses ailes[1] : il sied bien, en effet, qu'un Séraphin vienne inspirer le Docteur séraphique.

VI.

AUTRES SAINTS FRANCISCAINS.

Si nous continuons à mettre en parallèle les disciples de saint Dominique et ceux de saint François, saint Bernardin de Sienne apparaît comme correspondant à saint Vincent Ferrier. Livrés aux missions l'un et l'au-

1. Guénebault, *Dict. icon.*, col. 108.

tre, si celui-ci a eu plus d'éclat dans ses prédications, celui-là, mis à la tête d'une branche de Franciscains, celle de la stricte Observance, s'est fait remarquer par ses nombreuses fondations; on lui en attribue trois cents environ, et il compte parmi les Saints qui ont été les plus populaires en Italie. Souvent, dans les tableaux d'autel où sont groupés un certain nombre de Saints, on l'oppose à saint François. Il est ordinairement facile à reconnaître à la tablette où on lit le monogramme IHS, entouré de rayons. On sait qu'il fut accusé devant le pape Martin V, pour le culte qu'il faisait rendre au Nom sacré de Jésus ainsi représenté; le Pape, prévenu, voulut d'abord le traiter sévèrement, mais le Saint s'étant expliqué, cette dévotion fut au contraire fortement encouragée par le chef de l'Église. Dans les images plus modernes de saint Bernardin, au-dessous du Nom de Jésus, on représente souvent trois clous. Quand nous disons : plus modernes, nous l'entendons à partir de la fin du XVI[e] siècle, et c'est seulement depuis cette époque, nous le pensons, que l'usage est venu de poser à ses pieds trois mitres, attribut admis par Ayala [1], pour dire qu'il avait refusé successivement les évêchés de Sienne, de Ferrare et d'Urbin. On lui donne aussi quelquefois pour attribut un groupe de trois montagnes, le considérant à tort comme ayant été en Italie le fondateur ou le promoteur de l'œuvre des monts-de-piété [2].

Nous dirons d'ailleurs avec M[me] Jameson : « Les meilleures figures de « saint Bernardin ressemblent ordinairement les unes aux autres, ce « qui montre qu'elles ont été peintes d'après quelque portrait original, « probablement d'après la peinture contemporaine de Pietro di Giovanni. « Il est toujours sans barbe; sa figure est longue, grêle, amaigrie; ses « traits sont délicats et réguliers, mais tendus et fatigués; son air a « quelque chose de doux et de mélancolique [3]. » .

1. *Pictor christ.*, L. VI, cap. VII, § 4.

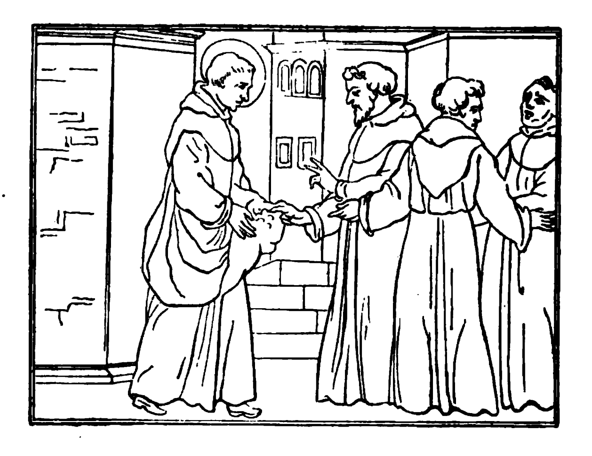
2. Guénebault, *Dict. icon.*, col. 103. — M[me] Jameson, *Monastic Ord.*, p. 294.

« C'est à tort que saint Bernardin de Sienne est représenté comme fondateur ou promoteur « des *monts-de-piété*. Ce Saint est mort en 1444, et le premier mont-de-piété ne remonte « pas au delà de l'an 1450. Le fondateur de ces établissements charitables est un pauvre « moine Récollet, Barnabé de Terni. Un autre Récollet, le B. Bernardin de Feltri, que des « auteurs surnomment *Thomistano*, en fut l'ardent promoteur en 1491. La ressemblance des « noms a été l'unique cause de l'erreur. Il est bon de la signaler, et de dissuader les artistes « de donner à saint Bernardin de Sienne les *3 monts* pour caractéristique.

« Voyez le *Monde*, journal, 29 juillet 1869; la *Vie de Léon X*, par Audin, et le *Problème* « *de la misère*, par Moreau-Christophe, T. II, p. 447. » R.

3. *Monast. Ord.*, p. 295.—Ces observations s'appliquent spécialement aux fresques de l'*Ara Cœli*, à Rome, où le Pinturicchio a représenté, dans la chapelle Bufalini, la vie de saint Bernardin, les miracles opérés par le moyen de son corps après sa mort, tandis que son âme est portée au ciel, et sa glorification entre saint Antoine de Padoue et saint Louis de Toulouse. Les traits qu'il lui attribue ont beaucoup de rapport avec ceux qui lui sont donnés par

Deux autres Saints de la famille de saint François, contemporains ou à peu près de saint Bernardin, ne doivent pas être passés sous silence, quand on parle des Saints au point de vue de l'art. Saint Jean de Capistran et saint Diègue d'Ascala se présentent d'ailleurs sous un aspect bien différent : l'un avec tout l'éclat du héros compagnon de gloire de Huniade, à la bataille de Belgrade; l'autre, comme un pauvre frère lai, naturellement si humble, si simple, que, contrairement à sa réserve ordinaire, Mme Jameson, scandalisée dans ses restes de préjugés protestants, se récrie contre la pensée qu'il ait pu être favorisé de grâces extraordinaires, et ensuite canonisé. Pour nous, qui célébrons aussi saint Joseph de Cupertino, nous aimons au contraire à voir l'application de ces mots : *Et exaltavit humiles;* et c'est un charme indicible, une poésie pleine de fraîcheur



89

Saint Diègue d'Alcala et le Miracle des Roses.

qui nous attire vers ces âmes simples que Dieu a élevées si haut sans changer leur caractère. Le *Miracle des roses*, trouvé charmant quand il s'agit de sainte Élisabeth de Hongrie, répugne quand il s'agit d'un « frère *capucin* » (*sic*, quand il n'y avait pas encore de Capucins) [1]. Et ne sont-ce

Spagna, dans une figure reproduite par Mme Jameson, encore plus avec ceux qu'on lui voyait dans un tableau maintenant détruit, qui était dans l'église de Saint-François, à Bologne, quand d'Agincourt l'a publié (*Peinture*, pl. CXXXVI); il représentait une prédication du Saint et portait la date de 1456. Les mêmes traits se retrouvent, ou à peu près, dans un tableau de Louis Vivarini le jeune, dans la galerie de Venise, où saint Bernardin est associé à saint François, saint Antoine de Padoue et saint Bonaventure, près du trône de la Vierge-Mère.

1. Saint Diègue (autrement Didace, deux noms également dérivés de *Jacobus*, *Jacques*, dont les Espagnols font d'abord *Iago*), était religieux Franciscain de l'Observance; il était

pas là des coups de Dieu? la princesse se fait simple et pauvre : les pauvres et les simples, dans la cité céleste, sont élevés au rang des princes.

Pour rendre tout le charme de ce miracle des roses, il faut beaucoup de simplicité, et c'est parce que nous en trouvons dans une des vignettes, la plupart d'ailleurs assez médiocres, qui ornent une vie populaire de saint Diègue, que nous la reproduisons; nous aimons cette modestie du saint religieux; nous aimons que le Père gardien soit plus touché qu'étonné. Dans le tableau d'Annibal Carrache, sur le même sujet, — un de ses meilleurs, cependant, pour la modération des attitudes, — le gardien est un bon gros père, qui figurerait très-bien dans un tableau de genre. Tout en se montrant fort ébahi, il se rend volontiers à l'évidence, et le Saint est un peu surpris lui-même de voir des roses là où il avait mis des morceaux de pain. C'est plein de vérité, d'une vérité naturelle; mais le sentiment de la sainteté et de l'impression que doit produire sa manifestation, ne sont rendus qu'assez superficiellement. Nous ne disons pas que ce tableau n'en donne en rien l'idée; nous ne ferons même pas ce reproche à un autre tableau de la même série, publié également dans l'*Ape italiana* [1], et qui, considéré au même point de vue, nous satisfait beaucoup moins. Il représente un autre miracle de saint Diègue : la guérison d'un jeune aveugle, au moyen de l'huile d'une lampe brûlant devant une image de la sainte Vierge. Le Saint s'agite de la manière la plus contraire à son caractère; il vaut mieux ne pas parler des spectateurs; mais le jeune aveugle, par sa candeur, relève l'âme et la ramène à la pensée de Dieu. Ces tableaux et plusieurs autres du même artiste, étaient peints à fresque dans une chapelle dédiée à saint Diègue, dans l'église de Saint-Jacques-des-Espagnols; ils ont été transportés sur toile lorsqu'elle est tombée en ruine. Mme Jameson cite aussi une série de tableaux de Murillo consacrés à saint Diègue, parmi lesquels il en est un qui représente de nouveau le miracle des roses.

Voilà donc les plus grands maîtres de l'art appelés à travailler en l'honneur de cet humble frère convers. N'avons-nous pas raison de lui appliquer ces paroles de Marie : *Et exaltavit humiles*? Il nous a entraîné tellement, que nous semblerions avoir perdu de vue l'héroïque porte-drapeau des chrétiens à Belgrade, qui poussa des cris de victoire au mo-

portier de son couvent lors du miracle des roses. Plus tard, quoique resté frère convers, il fut gardien, c'est-à-dire supérieur d'un autre couvent dans les Canaries, la sainteté ayant chez lui suppléé à l'insuffisance de la première éducation.

1. *Ape Italiana*, T. I, pl. XVII; T. II, pl. XXXI. Parmi les autres scènes peintes dans la même chapelle, on voyait : 1° la prise d'habit du Saint; 2° tirant un enfant du feu, sans qu'il eût de mal; puis 3° le Saint et son compagnon assistés par un Ange, dans un voyage où ils manquaient de tout. (Mme Jameson, *Monastic Ord.*, p. 346.)

ment où la défaite semblait imminente. A sa voix, les soldats d'Huniade, ranimés, reprirent l'offensive, et la victoire fut en effet une des plus décisives de celles qui arrêtèrent, aux bords du Danube, ces nouveaux barbares qui menaçaient d'inonder toute l'Europe. Ce serait le sujet d'un magnifique tableau : malheureusement nous ne pouvons pas dire qu'il ait été fait. Le P. Cahier même, pour donner une image de saint Jean de Capistran, a été obligé de la faire composer, et nous ne pouvons dire que cette composition ait été pleinement satisfaisante. Il est bien que le Saint porte un crucifix d'une main, un étendard chargé de la croix de l'autre main, et qu'il pose le pied sur un turban ; mais nous lui voudrions plus de simplicité et, par conséquent, plus de profondeur dans l'enthousiasme. Nous relèverons aussi l'observation suivante faite par le P. Vanhecke, — un des nouveaux bollandistes, auteur de la *Vie de saint Jean de Capistran*, — au savant auteur des *Caractéristiques* : « Il me fait remarquer », dit celui-ci, « que, dans la gravure publiée par lui, d'après une estampe « hongroise, la hampe du drapeau que porte le Saint, se termine, au « sommet, par une petite boule ou un trèfle (*Acta sanct.*, Oct., T. X, « p. 534). J'y ai laissé mettre un fer de lance, et c'était méconnaître « l'intention formelle du saint homme, qui avait interdit expressément à « tous ses confrères d'employer aucune arme offensive ou défensive [1]. » Cela suffit pour faire ressortir le vrai caractère de ce saint religieux, prenant le rôle qui convient au prêtre dans ces luttes gigantesques.

Au XVIe siècle, nous pourrions, descendant dans les vallées et remontant sur les sommets où l'on rencontre tour à tour les Saints, nous attacher à saint Félix de Cantalice — cette fois un vrai frère capucin doublé d'un valet de ferme — recevant les caresses de l'Enfant Jésus ; puis à saint Pierre d'Alcantara, pour le voir aider de ses conseils sainte Thérèse, et marcher à pieds secs sur les flots de la mer [2]. Nous devons plutôt passer au siècle suivant, et montrer le bon saint Joseph de Cupertino prenant dans les airs son vol extatique. Nous l'avons plusieurs fois cité comme type de cette sorte d'anticipation sur les priviléges des corps glorieux, si souvent accordés, dans cette vie même, à beaucoup de Saints, que l'on n'aurait pas une idée de leur véritable physionomie, si on ne se figurait sous leur vrai jour de pareilles situations. Fils d'un pauvre charpentier qui mourut en prison pour cause de dettes, Joseph Desa, né à Cupertino, en 1603, paraissait, dans sa jeunesse, si incapable de quoi que ce soit, qu'on ne voulut même pas le garder comme frère lai dans un couvent de Capucins ; admis, par compassion, dans un couvent de Conventuels ou de Cordeliers, il

1. *Caractéristiques des Saints*, p. 782.
2. Mme Jameson, *Monast. Ord.*, p. 351.



GRAVÉ PAR G. PAZZI

S^T LÉONARD DE PORT MAURICE

n'eût pas suffi de la connaissance de ses vertus, qui commencèrent peu à peu à se révéler, pour le faire élever à la prêtrise : si la sainte Vierge ne l'eût assisté d'une manière extraordinaire, il aurait été hors d'état de soutenir les examens préliminaires. Il n'en fut pas moins dans la suite un homme d'excellent conseil, on ne peut mieux versé dans toutes les choses de Dieu. Mais la sagesse divine voulait que ce fût sur ce fond de simplicité, qu'apparût ce spectacle de la sainteté s'élevant au-dessus des lois de la nature. Cette simplicité, qui ne le quitta jamais, il faut la lui voir alors même qu'il s'élance dans les airs, alors même que, pour le pouvoir considérer quand il disait la messe, la foule, montant sur le toit des églises, est allée quelquefois jusqu'à les découvrir. Pour couper court à de pareilles démonstrations, le Saint-Office ordonna qu'il fût renfermé dans un couvent de Capucins, et il y passa une grande partie de sa vie, hors de sa famille religieuse. Et ces merveilles, ce n'est pas dans l'obscurité des temps qu'il faut aller les chercher, ce ne sont pas là des légendes brodées par l'imagination populaire, mais c'est ce qui a été constaté par procès authentique, sous les yeux de ces critiques outrés qui se sont fait appeler les *dénicheurs de Saints.*

Nous terminerons par saint Léonard de Port-Maurice notre guirlande de Franciscains.

Nous l'avons vu canoniser en 1867; nous avons vu les restes de son corps exposés; il nous a été donné de pénétrer dans la cellule qu'il avait habitée dans son couvent de Saint-Bonaventure, sur le versant du mont Cœlius, à Rome, et nous y avons vu, avec les pauvres meubles et les vêtements qui lui avaient servi, les instruments de ses cruelles macérations[1]. Nous avons visité ensuite la petite ville de Port-Maurice, où il était né[2]. Nous l'avons vu surtout revivre dans ses pieux disciples, les religieux de la stricte réforme qu'il avait établie dans ce même couvent de Saint-Bonaventure, et jamais ailleurs nous n'avons rencontré une pareille réunion de figures angéliques. Nous les avons suivis dans l'arène du Colysée, présidant aux exercices du Chemin de Croix que lui-même y avait établi, et nous avons compris qu'on ne pouvait mieux le caractériser, que dans l'estampe reproduite ici (pl. XXI), où il fait une exhortation dans ces lieux sanctifiés autrefois par le sang des martyrs, ensuite par ses prières; une

1. Dans l'estampe que nous reproduisons, on voit, à gauche du Saint, sur un pan de draperie, sa discipline formée de lames d'acier tranchantes.

2. Son père, livré au commerce du cabotage, menait une vie si exemplaire, que, pour ne pas s'exposer, il avait fait vœu de ne jamais admettre une seule femme à son bord. Une fois, par charité et par condescendance, il en laissa monter une : mais alors lui-même descendit de son navire, et en laissant la conduite à son équipage, il revint chez lui à pied, de Gênes à Port-Maurice, au fort de l'hiver, par les chemins les plus difficiles.

tête de mort à la main, il enseigne, par la pensée des fins dernières, à combattre la vie sensuelle, dont il était en sa propre personne un si rude adversaire; derrière lui, est un confrère de l'association du Chemin de Croix, recouvert de son sac de pénitence, et portant la croix qui servait à ces pieux exercices. On venait ainsi apprendre à bien vivre et à bien mourir, dans cette enceinte transformée. Aujourd'hui, les envahisseurs de la Rome chrétienne ne veulent plus d'autres souvenirs, pour animer les ruines de cet immense amphithéâtre, que ceux des plaisirs dégradants pour lesquels il avait été construit.

Pour nous consoler, fixons les yeux sur cette honnête figure, dont la pensée, quoi que fasse la Révolution, sera toujours inséparable de celle du Colysée. Nous disons cette honnête figure: n'est-ce pas là son caractère le plus saillant? Là, pas l'ombre d'exaltation, pas l'ombre de feinte. Les accessoires vous disent combien cet homme était mortifié, mais, dans sa physionomie, ce qui vous frappe, ce n'est pas qu'elle soit austère; elle annonce de la bonté, de l'intelligence; mais ce n'est pas là encore ce qui domine : c'est surtout, nous le répétons, la figure d'un honnête homme; on sent qu'il dit vrai, il vous dit où est la vie, où est la mort, il le dit avec assurance, il le sait, vous pouvez vous fier à sa parole.

VII.

SAINTS DE LA COMPAGNIE DE JÉSUS.

Les Saints sont des hommes transformés. Saint François Xavier, quand il fit la connaissance de saint Ignace, était un jeune ambitieux. Ce n'était pas, à la vérité, un ambitieux vulgaire; c'était en s'élevant réellement dans les plus nobles parties de lui-même, par la culture de l'esprit, par la supériorité de l'intelligence et du savoir, que le jeune Navarrais entendait obtenir des succès et conquérir des honneurs. Élevé chrétiennement, il comptait pouvoir le faire sans rien sacrifier de sa foi; la voie lui était ouverte, elle semblait lui sourire. Mais le but qu'elle lui promettait est lui-même une vanité, aurait dit le Sage, et cette voie est plus qu'aucune autre féconde en périls.

Xavier avait cette curiosité, cette passion de connaître qui se rencontre ordinairement chez ceux qui travaillent au développement de leurs

facultés intellectuelles; elle le portait à écouter avec plaisir les fauteurs des erreurs de Luther, qui les présentaient sous des couleurs plausibles : mais son vigilant compagnon l'avertit de se tenir sur ses gardes. La prétention à primer par le génie, l'orgueil qui s'y mêle, l'irritation qui s'ensuit quand viennent les déboires, c'est là ce qui fait les sectaires. Il y eut dans la jeunesse de Luther des ressemblances avec la jeunesse d'un Saint, et François Xavier aurait pu devenir un sectaire, si la grâce ne l'avait transformé et n'en avait fait un Saint. Il ne cessa pas d'être ambitieux, mais son ambition fut non plus d'avancer dans l'estime toujours éphémère des hommes, mais d'avancer dans l'amour de Dieu, en prenant pour fondement l'humilité et la mortification; son ambition fut de conquérir des âmes.

L'on sait quel fut son succès; voyant en perspective toutes les traverses, toutes les souffrances qu'il aurait à subir pendant le cours de son laborieux apostolat, il s'écriait : « Encore plus, Seigneur, encore plus ! » et inondé, dans la suite, d'amour et de consolation, il s'écriait alors : « C'est « assez, mon Dieu, c'est assez ! » Il faut compter par centaines de mille les chrétiens qu'il a baptisés aux Indes et au Japon, les âmes qu'il a sauvées. Dans l'excès de son amour pour Dieu, sa poitrine s'embrasait comme dévorée par des torrents de flammes : alors il ouvrait sa soutane pour se procurer un peu de fraîcheur, et ce mouvement est devenu son trait caractéristique, à tel point qu'il ne serait pas besoin de chercher d'autres moyens pour le représenter d'une manière parfaitement distinctive. Il est bien, avec cela, de lui attribuer le bourdon, la petite pèlerine de cuir et le chapelet à la ceinture, comme dans l'image qu'a donnée le P. Cahier, afin de mieux rappeler la vie active du missionnaire dont saint François Xavier est le type [1]. On n'a point de portraits de ce grand Saint, qui puissent être donnés avec assurance comme faisant connaître approximativement ses traits; mais la figure qui lui est donnée dans l'image dont nous parlons, est bien conforme à son caractère. On y voit, avec les formes fermes et osseuses de la race navarraise, l'esprit vif et résolu de l'apôtre des Indes; il faudrait seulement que les fatigues de son prodigieux apostolat se fissent davantage sentir dans ses traits; il faudrait que les ardeurs de l'amour divin, exprimées par le mouvement de ses mains, fussent aussi rendues par les flammes du regard, par l'émotion de la physionomie.

Pour honorer saint François Xavier, le pinceau de plus d'un grand maître a été mis à contribution. Mme Jameson cite l'un des Carrache ; elle cite Rubens, elle cite Le Poussin, et nous dirons avec elle que nous

1. *Caractéristiques des Saints*, p. 698.

n'avons vu aucune œuvre d'art, consacrée à l'apôtre des Indes, qui soit vraiment digne de lui [1]. Rubens fait trop de tapage, Le Poussin est trop froid.

Le Saint entouré, non pas comme on l'a fait mal à propos, de nègres et de sauvages, mais d'Indous et de Japonais baptisés de ses mains, renouvelés par la grâce sous l'entraînement de sa parole : il y a là pourtant les éléments d'un beau tableau. Rien surtout ne prête à la composition, et encore plus à l'expression, comme les derniers moments de l'apôtre des Indes : prêt à rendre le dernier soupir dans une misérable cabane, son regard se porte vers la Chine qu'il avait en vue, qu'il voulait aussi aller évangéliser. Dieu l'appela à lui dans la force de l'âge, à quarante-six ans ; mais son désir et ses exemples portèrent leurs fruits. C'est chose inouïe que tout ce qui a été fait pour sauver des âmes, dans l'ère nouvelle de l'apostolat que saint François Xavier avait ouverte.

La vie de saint François de Borgia s'est passée sans événements qui prêtent beaucoup à la représentation, à part celui-là même qui le détermina à quitter le monde. On se souvient que, étant duc de Gandie et chargé par Charles-Quint de conduire à Grenade le corps de l'impératrice Isabelle, il la trouva tellement défigurée quand il fit ouvrir son cercueil, pour constater l'identité de ses restes, qu'il résolut de ne plus servir aucun maître mortel. C'est pourquoi on lui donne pour principal attribut une tête de mort couronnée. La dévotion au Saint-Sacrement est si ordinaire chez les Saints, qu'on n'y verrait pas un motif suffisant pour faire de l'ostensoir un de ses attributs caractéristiques, si ce n'est qu'une fois, tandis qu'il était en adoration devant le saint tabernacle, une tribune s'écroula sur sa tête sans lui faire interrompre son oraison, jusqu'au moment où on le trouva au milieu des décombres [2]. Il arrive plus souvent qu'on le représente simplement en méditation devant un crucifix. Son habit de jésuite et ses traits suffisent ordinairement alors pour le faire reconnaître. Ce n'est pas qu'on ait non plus de véritables portraits de lui ; il ne voulut consentir à ce qu'on en fît aucun de son vivant; mais l'insistance même que l'on mit à obtenir de lui cette condescendance, témoigne qu'on dut promptement, après sa mort, le représenter de souvenir et rendre approximativement ses traits, dans des termes dont les artistes se rapprochent assez, en général, pour qu'on ne puisse confondre sa figure un peu sèche, allongée et tout ascétique, avec celle d'aucun autre Saint de sa Compagnie. Il faut d'ailleurs, pour le bien rendre, qu'on répande sur son visage cette saveur céleste, qui est inséparable de la sainteté.

1. *Legends of the Monastic Orders*, p. 411.

2. Cahier, *Caract. des Saints*, p. 392.

Rien ne nous plaît comme de voir les Saints se rencontrer : nous savons qu'on a représenté saint Stanislas Kostka accueilli à Rome par saint François de Borgia; n'ayant vu aucun de ces tableaux, nous ne pourrions dire si on a su y répandre quelque chose du charme, de la délicatesse que comporte une pareille entrevue. Le saint enfant arrivait là comme un naufragé qui atteint le port; quelle ineffable modestie devait ombrager sa figure angélique et ses traits fatigués par tant de traverses! Nous venons de dire le mot : une figure angélique. Il faut savoir peindre les Anges pour bien représenter saint Stanislas Kostka, et ce n'est pas pourtant un Ange dans la plénitude des jouissances célestes, mais un Ange exilé qui, privé de ses ailes, s'élance, ou bien est en voie de s'élancer par l'ardeur du désir. Le lis est l'attribut de beaucoup de Saints : saint Stanislas est un de ceux auxquels il convient le mieux de le réserver. Comment mieux dire cette fleur de pureté cueillie dans sa première fraîcheur? Ses doux embrassements avec le divin Enfant donnent au jeune novice de la Compagnie de Jésus un autre trait de ressemblance avec saint Antoine de Padoue; mais, quoique celui-ci puisse être rajeuni plus que son âge, par les raisons que nous avons dites, et se rapprocher, sous ce rapport, de saint Stanislas, beaucoup plus que ne le comporte la grande différence de leurs carrières, cependant on n'est nullement exposé à les confondre, vu la différence de leurs habits. D'ailleurs, il sera toujours mieux de ne pas rajeunir au même degré le saint Franciscain. S'il s'agit de représenter les circonstances de l'apparition de l'Enfant Jésus, elles sont si différentes de part et d'autre, qu'il n'y a pas lieu à la moindre confusion. Saint Stanislas sera représenté malade, étendu sur son lit, et ce sera des mains de Marie qu'il recevra l'Enfant divin. Quant à sa communion de la main d'un Ange, on sait qu'elle se renouvela dans deux circonstances fort différentes : dans le cours de la maladie même dont nous venons de parler, tandis qu'il habitait la maison d'un protestant qui en interdisait l'accès à tout prêtre catholique; et lorsque, étant entré dans une église où il espérait participer aux saints mystères, il la trouva envahie par une réunion de protestants.

Comme il s'était enfui, son frère et son gouverneur s'étaient mis à sa poursuite, et ils auraient pu l'atteindre, si leurs chevaux n'avaient été frappés d'une immobilité soudaine. Le P. Cahier rappelle ce fait comme ayant été le thème de quelques représentations. Entré dans la Compagnie de Jésus, il arriva au saint novice, comme à saint François Xavier, de ressentir jusque dans son corps les embrasements de l'amour divin, au point d'éprouver également le besoin de rafraîchir sa poitrine : il l'humectait alors avec un linge mouillé. On voit combien cette vie si courte est pleine de traits propres à faire tableau. Et voilà que ce

doux enfant, adopté ensuite par la guerrière Pologne comme l'un de ses patrons, ou réputé l'avoir protégée dans ses combats, compte parmi ses attributs, dans le recueil du P. Cahier, des emblèmes de guerre et de victoire contre les infidèles; il ne faut pas s'en étonner : c'est pour saint Stanislas Kostka un trait de plus de ressemblance avec les Anges.

Après avoir épuisé tous les termes pour décrire la sainteté dans toute sa candeur, dans toute sa fraîcheur, comme elle apparaît en saint Stanislas, nous n'en avons plus de nouveaux que nous puissions appliquer à saint Louis de Gonzague; en cela, nous sentons l'impuissance de notre langage, car Dieu sait, par les nuances à la fois les plus douces et les mieux déterminées, distinguer la physionomie de ses Saints, et c'est une des conditions de l'harmonie céleste. Saint Louis de Gonzague, si voisin de saint Stanislas, est bien autre cependant; quoique avancé dans la jeunesse de quelques années de plus, lorsqu'il fut appelé à prendre à son tour sa place dans les chœurs des Anges, il a été donné plus spécialement pour patron aux enfants en général, et aux écoliers en particulier. Il est resté moins caché par là même, et quoique venu après saint Stanislas, il avait été béatifié avant lui; ils furent ensuite canonisés ensemble en 1726, par le pape Benoît XIII. Fleurs l'un et l'autre, saint Stanislas ressemble davantage à un bouton de rose, saint Louis de Gonzague à une rose nouvellement épanouie. Les traits qu'on leur attribue le plus ordinairement à l'un et à l'autre, sont en rapport avec cette comparaison ; ceux de saint Louis sont plus accentués ; quelquefois même on les accentue trop, sinon eu égard à ce qu'ils étaient en dernier lieu, lorsqu'il arrivait à une certaine maturité, fatigué par les austérités et les maladies, du moins à le prendre par les côtés dominants de son caractère définitif.

D'ailleurs, la vie de saint Louis, bien qu'elle n'ait pas été sans lutte et sans traverse, n'a pas été, à beaucoup près, aussi féconde en situations pathétiques que celle de son jeune émule. C'est une vie plus d'intérieur et qui se prête moins à fournir des sujets de tableaux. Nous avons dit cependant notre pensée sur sa première communion reçue de la main de saint Charles, et il y aurait aussi une scène d'intérieur et de caractère digne de tenter le grand peintre qui voudrait représenter le saint jeune homme arrachant, pour entrer chez les Jésuites, le consentement de son père : celui-ci malade, couché, brisé dans toutes ses affections naturelles, dans toutes ses vues d'homme du monde, et vaincu par la vertu de son fils, et ce saint fils à la fois soumis, candide et résolu.

Les attributs de saint Louis de Gonzague ne sont pas non plus aussi caractéristiques que ceux de saint Stanislas. Dans ses mains à lui-même, le lis de la candeur et de la pureté sera bien à sa place; mais si l'on devait

s'en servir pour les distinguer l'un de l'autre, nous croirions que saint Stanislas devrait l'emporter, eu égard à ce qu'il semblerait y avoir chez lui de fraîcheur plus matinale. Saint Louis sera de préférence revêtu du surplis, comme ayant reçu les ordres mineurs, et ce serait un moyen de les distinguer, s'ils portent d'ailleurs les mêmes attributs; puis, à côté de lui, on peut mettre la couronne du marquisat de Castiglione, auquel il avait renoncé. L'Enfant Jésus étant dans les bras de saint Stanislas, on peut réserver pour les siens un crucifix, et les grandes rigueurs qu'il exerçait sur son chaste corps donnent un juste motif pour ranger la discipline parmi ses caractéristiques.

Si nous devions poursuivre cette étude sur les Saints de la Compagnie de Jésus, nous verrions saint François Régis au milieu de ses âpres Cévennes, zélé pour sauver les âmes, mais doux, humble, et ne portant d'autres armes que son crucifix et la parole de Dieu. Nous verrions la grave figure de saint François de Girolamo se dessiner sous l'ardent soleil de Naples, au milieu d'une population si mobile, si facile à entraîner par la passion, et qu'il ramenait aux pensées de Dieu. Nous nous rappellerions que nous avons insuffisamment parlé des Martyrs du Japon; mais il est d'autres Saints moins immédiatement liés aux milices sacrées, parmi lesquels nous devons aussi rechercher de célestes figures et de grands caractères.

VIII.

DES SAINTS PÈLERINS.

Nous rapprochons, dans deux dernières divisions de cette étude, les Saints qui apparaissent aux deux extrémités de l'échelle sociale : ceux qui sont restés dans l'éclat extérieur de la grandeur souveraine, les saints rois qui n'en ont détaché que leur cœur, et qui n'ont été humbles et pauvres que d'esprit; et ceux qui se sont en effet détachés de tout ce qui, en ce monde, apparaît comme étant une condition de force et d'appui. Le moindre religieux du plus pauvre couvent est soutenu par la vie commune, il a sa part de l'honneur qui s'attache à la communauté, il participe à son existence, il partage ses ressources; la maison ne vécût-elle que d'aumônes, encore peut-il compter sur des aumônes régulières, ou

à peu près. De pauvres pèlerins, dont le bienheureux Benoît Labre est pour nous un type presque contemporain, n'ont eu, à la lettre, ni feu ni lieu ; il n'est pas possible d'imaginer une vie, nous ne dirons pas plus humble, mais plus humiliée et plus précaire. Pour avoir été embrassée volontairement, elle n'en porte pas moins avec elle ses naturelles amertumes, et son héroïsme s'accroît par les facilités mêmes qu'on aurait pour en sortir. Voilà, par exemple, saint Alexis, dans le misérable refuge qu'il a reçu à la porte de la maison paternelle, où un mot le ferait rentrer dans tous les honneurs, dans toutes les aisances de la vie : il reste là comme un mendiant, comme un inconnu, exposé aux risées et aux mauvais traitements des subalternes.

Les caractéristiques communes aux saints pèlerins sont généralement le bourdon, c'est-à-dire le bâton même que les pèlerins portaient, à certaines époques, comme signe distinctif, et cette sorte de petit collet ou manteau court, auquel on a donné le nom de pèlerine. Ces insignes sont habituellement attribués à saint Alexis et à saint Roch ; quelquefois on y joint, soit sur la pèlerine, soit au chapeau, les coquilles qui, à la rigueur, ne devraient distinguer que les pèlerins de Saint-Jacques de Compostelle. De cette similitude d'attribution entre les deux Saints que nous venons de nommer, il résulte que l'on a pu quelquefois les confondre; il est cependant des moyens très-usuels de les distinguer : saint Alexis tiendra le billet trouvé sur lui après sa mort, et par lequel il se fait reconnaître de sa famille; saint Roch relèvera le pan de sa tunique, pour montrer les plaies que la peste a imprimées sur son corps. D'ailleurs, la confusion n'est possible que dans les représentations resserrées dans un étroit espace, et d'un caractère très-succinct, où il n'y a de place ni pour l'escalier sous lequel saint Alexis trouva un refuge, ni pour le chien qui apportait à saint Roch le pain destiné à le nourrir. Le patricien romain du ve siècle et le seigneur du xive, d'ailleurs, en se réduisant l'un et l'autre à la simplicité de costume la plus grande, pouvaient en réalité beaucoup se ressembler sous ce rapport; ils pouvaient avoir l'un et l'autre un même fond de distinction, dans leurs traits abattus par la souffrance et les humiliations. Une main habile à rendre les nuances, ferait surtout sentir, dans le premier, l'époux virginal qui, sans doute, avant de quitter sa jeune épouse pour porter plus haut son amour, ne s'était point montré sans affection pour elle; dans le second, le gentilhomme qui n'aurait pas été insensible aux honneurs des luttes chevaleresques, s'il ne leur avait préféré des aventures et des périls qui le mettaient plus sûrement en voie d'obtenir la couronne éternelle.

Saint Alexis est un des Saints les plus faits pour attacher, toucher et attendrir, par la délicatesse et le pathétique des situations où il s'est

trouvé. Saint Roch est l'un des Saints dont le culte a été le plus répandu, parce qu'il était invoqué avec saint Sébastien, saint Christophe, etc., contre la peste et toutes les maladies contagieuses; et ce culte était on ne peut mieux fondé, puisqu'il paraît bien, au travers des obscurités qui entourent sa vie, qu'il contracta lui-même la peste en se consacrant au service des pestiférés.

Le culte de saint Resnier ne paraît pas, au contraire, s'être jamais beaucoup étendu au delà de Pise, sa ville natale; mais au point de vue de l'art, les peintures qu'il a inspirées à Simon Memmi[1] et à Antonio Viniziano, au XIVe siècle, sont faites, au milieu même de tant d'autres scènes qui, au *Campo Santo* de Pise, attirent si fortement l'attention des visiteurs, pour leur laisser un souvenir impérissable, et d'autant plus peut-être, qu'elles intriguent par le caractère énigmatique des situations, représentées d'une manière saisissante, et dont généralement on ignore la signification. On voit un jeune homme, entraîné par les plaisirs du monde, arrêté par une respectable matrone, qui l'engage à se ranger plutôt à la suite du Bienheureux Albert Leccapore; en effet, dans la scène suivante, Resnier va se prosterner aux pieds de ce saint homme, et déjà le Saint-Esprit l'inonde de ses grâces; puis il a tant pleuré ses péchés, qu'il en a perdu la vue, et le Sauveur lui apparaît pour la lui rendre. Il est embarqué pour la Palestine, emportant l'argent naturellement nécessaire pour les frais de voyage : mais de la caisse qui le contient, il s'exhale une horrible puanteur, et Resnier voit encore Notre-Seigneur lui apparaître pour l'avertir de se dépouiller de toutes ces richesses fétides, de se priver de tous secours humains, et de revêtir un pauvre habit de pénitence. Cet habit dont saint Resnier est en effet revêtu dans la scène suivante, n'était autre que celui qui était habituel aux esclaves : il ne ressemble nullement à celui que nous avons vu attribuer à saint Alexis et à saint Roch; il semblerait qu'il consiste dans une tunique de peau de bête, autrement de fourrure très-commune. Mais, en y regardant bien, on voit que, dans les fresques attribuées à Simon Memmi, il s'agit d'un tissu très-grossier, et ce n'est que dans celles d'Antonio Viniziano, que le tissu dégénère en une peau encore couverte de son poil. Saint Resnier, à dater de ce mo-

1. La découverte de documents nouveaux est venue jeter un grand doute sur la part attribuée par Vasari à Simon Memmi, dans les peintures du *Campo Santo*. D'après ces documents, les parties de l'histoire de saint Resnier attribuées au peintre Siennois, seraient dues à deux autres artistes jusqu'ici inconnus, André de Florence et Barnabé de Modène (Voir l'édition de Vasari, de Le Monnier, p. 93). Nous maintenons le nom de Simon Memmi, pour nous conformer aux indications reçues, sans méconnaître ce qu'il y a de sérieux dans la production de ces nouveaux documents. Dans tous les cas, les peintures dont il s'agit ont été altérées par des retouches considérables.

ment, porte toujours le bourdon, dans les peintures les plus anciennes, et quelquefois dans celles d'Antonio; celui-ci lui attribue aussi quelquefois la pèlerine, par-dessus la tunique dont nous venons de parler.

C'est, on le conçoit, à partir de son entier dépouillement, que le saint pèlerin est comblé des plus grandes faveurs spirituelles, et c'est aussi alors que, plus vivement assailli par l'ennemi de tout bien, il remporte sur lui de plus grandes victoires.

On le voit présenté devant le trône de Marie, comme l'un de ses enfants privilégiés, par deux saints personnages en habits blancs; puis pendant ses prières, dans l'église de Nazareth; ensuite, tandis qu'il s'assujettit à un jeûne de quarante jours, là même où le Sauveur avait accompli le sien, et qu'il résiste aux embûches de l'Ange des ténèbres, qui se retire confus. Suivons-le encore : il se dirige vers le Thabor; deux lionnes allaient se précipiter sur lui, mais il fait le signe de la croix : aussitôt ces bêtes sauvages prennent à ses pieds un air doux et caressant. Dans la scène suivante, sur la montagne sainte, il voit le Sauveur lui apparaître entre Moïse et Elie.

Nous ne le suivrons pas plus loin dans les scènes qui, ensuite, représentent non-seulement la fin de sa vie, mais l'enlèvement de son âme au ciel (T. III, pl. XVI, fig. 4) et les miracles qui suivirent sa sainte mort. Il faut réserver un peu de place pour un autre saint pèlerin, destiné à recevoir les honneurs de la canonisation, aussitôt que les circonstances seront plus favorables, mais auquel nous ne devons encore donner que le titre de Bienheureux. La vie de Benoît-Joseph Labre est aussi merveilleuse que celle du saint thaumaturge de Pise, mais dans un genre absolument différent, et cette différence est en rapport parfait avec celle des races, des temps et des lieux. Ici, les grâces extraordinaires, l'abondance des consolations spirituelles, les extases, les miracles de toute sorte, demeurent ordinairement cachés, et c'est à peine si quelquefois on les entrevoit à demi-voilés; la merveille visible, c'est une vie d'abjection et de souffrance. embrassée jusqu'à des proportions naturellement faites pour soulever le cœur.

Pendant le XVIIe et le XVIIIe siècle, concurremment d'abord avec de grandes prospérités, l'Église porta dans son sein une école qui l'aurait plus que jamais peut-être exposée à périr, si elle pouvait périr. Nous disons une école, parce que tous ceux qui y participaient n'allaient pas jusqu'à professer les erreurs condamnées de Jansénius, jusqu'à l'hérésie formelle en un mot. Et cela même constituait un plus grand danger, parce qu'il était plus difficile de vomir ce venin, plus subtil encore que celui de l'hérésie, elle-même si subtile. Cette école a été étouffée par la Révolution, et ce fut peut-être principalement comme en étant le souve-

rain remède, que Dieu a permis ce terrible bouleversement de toutes les institutions et de toutes les idées.

Un des thèmes préliminaires soutenus par l'école dont nous parlons, c'était que l'esprit de sainteté s'était altéré dans l'Église. De là une disposition à élaguer de la vie des Saints, tout ce qui ne constitue pas la sainteté elle-même, mais qui en est la manifestation ; à élaguer du nombre des Saints ceux qui brillent principalement par ces manifestations ; de là aussi une autre disposition à mettre en relief les austérités excessives des Saints dans l'antiquité chrétienne, celles des Pères du désert principalement, afin de pouvoir dire que, rien de semblable ne se faisant plus, l'esprit de sainteté n'était plus le même. Pour confondre ceux qui s'appuyaient sur la première objection, Dieu, au XVIIe siècle, avait suscité saint Joseph de Cupertino; pour achever de confondre ceux qui faisaient la seconde, il suscita, à la fin du XVIIIe, le bienheureux Benoît Labre, et il confondit du même coup tous ces novateurs d'une autre sorte, qui allaient inventer des systèmes pour satisfaire à la fois toutes les convoitises; tous ceux qu'animaient, ou qu'allaient animer, avec ou sans système, des désirs effrénés de jouir.

Le Bienheureux Benoît Labre, demeurant toute sa vie confondu avec les derniers des mendiants, se contentant, pour vivre, de leurs rebuts, quelquefois des rebuts destinés aux égouts, est aussi extraordinaire que saint Macaire exposé aux piqûres des moustiques, dans les marais de Scété, que saint Siméon Stylite sur sa colonne, que les Saints du moyen âge dont le nom nous revient entouré des plus prodigieuses légendes. Ces Saints avaient tout quitté selon le monde; mais, dans ce monde, il leur revenait des honneurs proportionnés à l'étendue de leur sacrifice, ou de la part des hommes, ou de la part de Dieu, à la vue des hommes. Benoît Labre a embrassé l'abjection, et toute sa vie il demeure un objet de dégoût. Ce n'est que par exception que, le considérant de plus près, quelques âmes d'élite savent l'apprécier de son vivant. En effet, dans ce misérable en haillons, en le considérant bien, on pouvait apercevoir de la dignité, — de la dignité humaine, mais surtout une dignité céleste; — et c'est là ce dont doivent se pénétrer tous ceux qui peuvent être appelés à le représenter.

Saint Alexis était fils d'un riche sénateur; saint Roch était de race chevaleresque, peut-être de race princière; saint Resnier était de la noble famille des Scaccieri, de Pise : les parents de Benoît Labre étaient d'humbles paysans, qui cultivaient eux-mêmes leur modeste patrimoine. Mais cette situation même est de celles que la maison la plus noble pouvait occuper sans jamais déroger; une autre noblesse venait s'y joindre : la noblesse d'une famille sacerdotale, accoutumée à fournir à l'Église, de

génération en génération, de saints prêtres, de pieux religieux. Benoît lui-même avait reçu une éducation libérale, à l'école de ses vénérables oncles, et, dans son abaissement, il pouvait paraître à celui qui l'observait attentivement, descendu d'aussi haut que les Saints auxquels nous le comparons. Nous avons des raisons de croire ressemblant, le portrait que nous avons reproduit (pl. IV, fig. 2); dans tous les cas, ce portrait revient bien au caractère du Bienheureux, et, par là même, il donne une mesure de distinction associée à une vie de dénûment et d'humiliation, qui, avec des nuances et du plus ou du moins, peut très-bien servir à guider, quand on voudra aussi représenter ses nobles devanciers dans une voie analogue.

IX.

DES SAINTS ROIS.

Pour bien représenter les Saints qui se sont le plus abaissés, il faut les élever par un fond de distinction; pour bien représenter les Saints qui sont restés au faîte des grandeurs, il faut les abaisser par un fond de simplicité. Mais cette simplicité n'exclut pas la majesté, elle la rehausse. Nous dirions même que, dans toute majesté bien comprise, il doit entrer une forte proportion de simplicité; il le faut pour qu'elle soit sereine; l'apprêt autant que l'arrogance lui sont contraires. Les saints rois, par là même, seront les plus majestueux des princes, et les plus simples des Saints. Nous prendrons comme pouvant leur servir de types généraux, saint Henri et saint Louis, dont nous avons, sinon des portraits parfaitement authentiques, du moins des images qui, remontant jusqu'à leurs époques, peuvent, avec quelque vraisemblance, nous avoir transmis quelque chose de leurs traits. Si nous voulions passer en revue tous les empereurs et les rois qui ont été, avec plus ou moins de raison, plus ou moins de continuité, représentés en tant que Saints, nous rencontrerions d'abord Constantin, qui l'a été assez souvent parmi les Grecs; mais on s'explique très-bien que l'Église, sans manquer à la reconnaissance qu'elle lui doit, n'ait pas sanctionné son culte. On s'explique, par contre, que Charlemagne ayant été porté irrégulièrement sur les autels, elle ait, pardelà les services qu'elle avait reçus, reconnu un fonds suffisant de hautes vertus chrétiennes pour n'avoir pas réclamé, et avoir au contraire autorisé par

son silence à l'honorer comme Saint ou comme Bienheureux. C'en serait assez pour nous décider à étudier ses images, si notre cadre avait plus d'étendue, et nous pourrions même, après nous être expliqué comme nous l'avons fait, accorder à Constantin dans nos observations, une place proportionnée à celle qui lui a été faite effectivement, dans les monuments de l'art. Il nous suffira ici de dire que le meilleur type de figure qu'on puisse lui attribuer, est, selon nous, celui de ses médailles, et que le meilleur que l'on puisse aussi attribuer à Charlemagne, nous paraîtrait devoir être pris dans le Triclinium de Léon III, où il reçoit la bannière des mains de saint Pierre (ci-dessus, p. 145).

Les saints rois ont des titres tout particuliers pour être très-honorés, et par conséquent souvent représentés par les nations qu'ils ont gouvernées; mais il n'en a pas été toujours ainsi. L'Angleterre, alors qu'elle était catholique, ne nous paraît pas avoir fréquemment représenté saint Édouard le confesseur; et cependant nous ne doutons pas qu'elle ne lui ait dû énormément, nonobstant la rupture de la monarchie normande avec la monarchie anglo-saxonne, après la conquête. En Espagne, aucun motif semblable ne devait empêcher d'apprécier saint Ferdinand III, à toute sa valeur ; mais les images où il apparaît comme Saint, ne peuvent être que modernes, puisqu'il n'a été canonisé qu'en 1671. Bien auparavant, Raphaël, dans les fresques de la salle du Borgo, l'avait placé parmi les rois qui ont rendu des services éminents à l'Église : mais ces rois ne sont pas rigoureusement considérés comme Saints. Ayala, dans l'article proportionnellement assez développé qu'il consacre à saint Ferdinand, cite surtout ses belles actions. Quant à son iconographie proprement dite, l'auteur établit seulement qu'il ne faut jamais le montrer dans un âge avancé, puisque le saint roi ne dépassa pas sa cinquante-deuxième année, et que, nonobstant sa très-grande humilité, il faut lui attribuer les insignes de la royauté [1] ; il semblerait donc qu'on ne les lui attribuait pas toujours. Le P. Cahier l'a d'ailleurs très-bien caractérisé, en le faisant représenter en costume de chevalier du XIII[e] siècle, la couronne en tête, tenant d'une main la clef de Séville, de l'autre la vierge qu'il portait sur le pommeau de sa selle [2]. Seulement, puisqu'on voulait se conformer aux usages du temps, il n'eût pas fallu renfermer le lion de Léon et les tours de Castille dans un étroit écusson sur sa poitrine, mais les reporter sur toute l'étendue de sa cotte d'armes.

Nous n'avons pu résister au désir de dire au moins quelques mots du

1. Ayala, *Pictor christ.*, L. V, cap. VIII, § 7, 8.
2. *Caract. des Saints*, p. 487.

pieux cousin de notre saint Louis ; nous revenons à saint Henri, avant de nous attacher à celui-ci. Nous avons compté le saint empereur parmi les grands promoteurs de l'art : il entretint le mouvement artistique dû à l'impulsion de l'impératrice Théophanie, la mère de son prédécesseur Othon III ; nous aurions ajouté : et son cousin, si nous nous en étions rapporté à l'opinion commune, qui le fait lui-même descendre à la troisième génération de Henri l'Oiseleur ; mais nous pencherions plutôt pour l'opinion du P. Rader [1], qui, au lieu de le rattacher à la maison de Saxe, le fait descendre des anciens ducs de Bavière, auxquels il avait succédé lorsqu'il fut élevé à la dignité impériale en 1002. Il n'avait pas besoin d'être excité par des liens de famille, pour suivre une impulsion qui aboutissait à honorer Dieu plus dignement. Le but unique de saint Henri était l'honneur de Dieu dans les monuments de tout genre, mais surtout d'architecture et d'orfèvrerie, et l'on voit bien qu'il n'ambitionnait lui-même que de demeurer prosterné aux pieds de son souverain maître, comme il apparaît sur le devant d'autel de la cathédrale de Bâle, que possède maintenant le musée de Cluny. On se rappellera qu'il s'y est fait représenter de toute petite dimension, avec l'impératrice Cunégonde, sa sainte épouse ; mais ce qu'il faisait en vue de son souverain Seigneur et Maître, eut pour effet de l'exalter lui-même, et, par l'effet de la culture qu'il avait favorisée, l'art se trouva en mesure de lui consacrer des représentations qui ont, par rapport à lui, d'autant plus d'importance qu'elles nous ont transmis, comme nous l'avons dit, probablement au moins et à peu près ses véritables traits. Nous donnons ici, d'après l'original, une réduction de la composition où figure la tête que l'on a vue (p. 12) ; cette composition occupe l'une des faces du reliquaire publié par M. Darcel, dans les *Annales archéologiques* [2], et que possède maintenant le musée du Louvre. Sur ce reliquaire, le pieux empereur porte le nimbe : il est donc postérieur à sa canonisation, qui eut lieu au milieu du XIIe siècle. Si nous lui avons emprunté les traits de saint Henri, c'est que nous l'avions à notre disposition au Louvre ; mais, sous ce rapport, nous lui préférerions la belle miniature de la bibliothèque de Munich, publiée par M. Forster [3], et qui est contemporaine du Saint lui-même. Dans ces

1. *Bavaria sancta*, T. I, p. 102.

2. *Annales arch.*, T. XVIII, p. 154. — Sur notre vignette, quelques perles d'ornementation ont été confondues avec les lettres des inscriptions, et quelques-unes de ces lettres elles-mêmes n'ont pas été rendues exactement. Il faut lire conformément au texte donné par M. Darcel, sur l'orle en métal : *De Costa et pulvere et vestibus sancti Henrici imperatoris et confessoris ;* au-dessus de l'impératrice, placée à droite : *Cunigundis*, et au-dessus du moine placé à gauche : *Weland (us) m(onachus)*.

3. *Monuments de la Peinture en Allemagne*, T. I, p. 118, pl. 2.

deux monuments et d'autres encore, les traits sont les mêmes, mais, dans la miniature, la physionomie est beaucoup plus heureuse. Il n'y a pas de différences notables dans le costume; il y en a seulement une légère dans la couronne, qui, à Munich, n'est pas fermée, comme on voit qu'elle l'est



40

Saint Henri.
(Email au Louvre.)

au Louvre. Cette couronne, dans la miniature, est déposée par Notre-Seigneur lui-même sur la tête de l'empereur, dont les bras sont soutenus par saint Adalric et saint Emmeran, en costume sacerdotal et nimbés. De ses mains étendues, il tient à droite une lance, à gauche une épée que lui remettent deux Anges. En guise de pointe, la lance se termine par un petit crucifix : on n'aurait su mieux dire avec quelles armes le saint empereur savait surtout combattre ses ennemis. Sur le reliquaire, il porte le globe et le sceptre, insignes généraux de la puissance souveraine; le moine incliné à sa gauche, lui présente probablement le reliquaire lui-même, comme le pense M. Darcel. La fleur que tient à sa droite l'impératrice Cunégonde, doit avoir une signification plus personnelle : c'est le lis de la virginité qu'ils ont conservée dans leur union. Le lis est, pour cette raison, un des attributs qu'on voit quelquefois au saint empereur, et qu'Ayala demande avec raison qu'on lui donne. *Recte non minus depingeretur eadem illa manu quâ gladium ostentat, liliorum can-*

dentium ramum preferens [1] : « De cette main qui porte le glaive, il pour« rait, avec non moins de raison, tenir une branche de lis éclatant de « blancheur. »

Comme action caractéristique, on peut choisir la scène où sainte Cunégonde, faussement accusée, justifie son innocence par l'épreuve des fers rouges; on la voit en effet dans la *Bavaria Sancta*, à l'article de la Sainte [2]. Mais nous préférons voir l'empereur tel qu'il figure un peu plus haut, à son propre article :sur son lit de mort, rendant sa chaste épouse aux parents de cette princesse, il leur dit : *Qualem accepi, talem reddo; virginem dedisti, virginem recipite* : « Telle je l'ai reçue, telle « je la rends; vous me l'avez donnée vierge, reprenez-la vierge ». Malheureusement, cette scène n'a pas été rendue avec l'émotion qu'elle devrait inspirer. Sadeler, l'auteur des gravures de cet ouvrage, — gravures estimées pour l'habileté de la main, et qui méritent quelquefois de l'être pour un certain degré de vérité et même d'élévation dans les sentiments pieux, — Sadeler, dans cette circonstance, est resté d'autant plus froid que, faisant pleurer la sainte impératrice, il le fait d'une manière toute vulgaire. Et le Saint d'ailleurs, sorte de doux vieillard à longue barbe, dont les traits n'ont rien de commun avec le type historique que l'artiste aurait pu facilement connaître, repose sur son lit, sans paraître ni pénétré de ce qu'il vient de dire, ni mourant. Il faudrait que l'on sentît le triomphe à la fin de la lutte : un regard jeté vers le ciel dirait d'où ce triomphe est venu. Il faudrait aussi que l'on vît combien peuvent s'aimer, mieux que les époux ordinaires, ceux qui se sont toujours aimés uniquement en Dieu, et combien l'union des cœurs, à l'exemple de Joseph et de Marie, est supérieure à toute autre union.

La chasteté dans le mariage, telle que l'ont pratiquée saint Henri et sainte Cunégonde, saint Elzéar de Sabran et sainte Delphine de Pondevès, et un petit nombre d'autres saints époux, ne peut être proposée à l'imitation commune, mais seulement, comme le fait Ayala, afin que tous s'élèvent par ces exemples à la plus grande pureté des affections, et demeurent dans les limites de leurs devoirs. Saint Louis, au contraire, est un modèle à proposer sans réserve à tous les époux, et nous le proposons aussi à tous les rois. Tous les avis, nous le savons, ne sont pas d'accord sur ce point; mais aussi peut-on dire que tous les avis soient chrétiens? De la part même de beaucoup de chrétiens, il y a bien des avis qui ne sont pas en rapport avec leur foi. On reproche à saint Louis surtout ses

1. *Pictor christ.*, L. VII, cap. I. § 9, p. 319. D'après un mot de l'auteur, on juge que les images de saint Henri étaient, de son temps, très-répandues en Espagne.
2. *Bavaria Sancta*, T. I, p. 108.

croisades. — N'aurait-il pas mieux fait, dit-on, de bien gouverner son royaume? — Mais est-ce que son royaume n'était pas bien gouverné, même pendant les croisades? — Et le sang répandu? — Vaine déclamation, à laquelle n'a pas résisté un esprit naturellement aussi juste que celui de Mme Jameson. C'est parce que, sur beaucoup de points, nous devons renvoyer à ses livres pour des matières que nous ne saurions toujours traiter mieux qu'elle ne l'a fait, et traiter avec autant d'extension, que nous devons nous mettre en garde contre quelques-uns de ses jugements où elle semble avoir voulu se défendre d'être confondue avec les catholiques.

Que le sang humain soit répandu par des mains humaines, c'est assurément l'un des plus grands malheurs qui puissent exister en ce monde; c'est le malheur dont Caïn, le premier, donna le désolant spectacle. La guerre est le plus grand des fléaux. Toute la question est de savoir à qui en remonte la responsabilité. Ce n'est certainement pas à celui qui se défend. Il est légitime de se défendre, et si, en se défendant, on tue l'agresseur, l'agresseur n'en est pas moins le coupable. On est libre cependant de ne pas se défendre ; on peut, comme Abel, comme le divin Sauveur dont il fut la figure, se laisser tuer, et l'on est victime. Mais si on est libre de ne pas exercer le droit de se défendre, on n'est pas également libre de ne pas accomplir le devoir de défendre ses semblables. Il y a surtout des hommes qui ont reçu de Dieu et de la société, la mission de défendre les autres, et alors il n'est pas de devoir plus impérieux que d'accomplir cette mission. Les rois sont les défenseurs des peuples : c'est la notion la plus juste et la plus élevée qu'on puisse se faire de leur pouvoir. Or, si jamais les peuples de la chrétienté eurent besoin d'être défendus, ce fut contre les hordes qu'avait soulevées le fanatisme de Mahomet, faisant de la guerre un point fondamental de sa doctrine : guerre agressive, guerre à outrance contre quiconque n'embrassait pas l'islam. D'ailleurs, refouler ces hordes en Orient, et diriger contre elles l'ardeur belliqueuse des chrétiens, afin qu'ils cessassent de la tourner les uns contre les autres, c'était de la plus haute et de la meilleure politique. Et ce double but, dans la mesure où il fut atteint, méritait tout ce qui, dans les croisades, fut sacrifié pour l'obtenir. La guerre était permanente, avec un agresseur irréconciliable de sa nature, un ennemi qui menaçait plus que la vie, qui menaçait la foi ; jamais il ne fut guerre plus juste, plus nécessaire. Cette situation eut pour effet de développer au sein du christianisme un type de sainteté tout spécial, le type du saint chevalier, ce type qui resplendit surtout dans notre saint Louis.

Au chevalier il appartient particulièrement de prendre pour devise la quatrième béatitude : « Heureux ceux qui ont faim et soif de la justice ». Saint Louis était un grand justicier et un intrépide combattant, le cham-

pion de tous les opprimés. Bon et accessible, avec cette ravissante simplicité que Joinville nous a dépeinte, lorsqu'il était au faîte des grandeurs, il se montra singulièrement fier vis-à-vis des barbares qui l'avaient fait prisonnier. Et sa simplicité dans l'habitude de la vie, ne l'empêchait pas, quand il le fallait, de représenter avec tout l'éclat que réclamait son rang.



41

Sceau de saint Louis. (Archives nationales.)

On a donné, pendant un temps, comme étant de saint Louis, un portrait reconnu depuis pour être de Charles V [1]. Cette figure maigre et allongée, mélangée d'austérité et de douceur, n'est ni sans noblesse ni sans beauté. Mais la candeur de celle que nous voyons à saint Louis, sur son sceau, est bien mieux en rapport avec le caractère du saint roi. Il apparaît là dans la force de la jeunesse, avec une douce et ferme majesté, avec une physionomie limpide et un air ouvert qui lui conviennent bien. Dans la statuette du musée de Cluny (n° 1964), donnée comme provenant de

1. Ducange, *Edition de Joinville*, frontispice.

l'ancien retable de la Sainte-Chapelle, et comme étant du XIIIe siècle, — statuette dont nous publions le buste, — ses traits, en admettant le passage de la jeunesse à la maturité de l'âge, ne sont pas en désaccord avec ceux de l'empreinte ; ils font apercevoir le saint roi tel qu'il devait être dans les années qui précédèrent sa dernière croisade, lorsqu'il avait atteint sa



42

Saint Louis.

(Statuette du XIII[e] siècle.)

cinquantième année, et au sein d'une longue paix ; il nous apparaît bien là sous cet aspect de bonté et de bonhomie que lui donnent les récits de Joinville.

Le livre qu'on lui voit à la main doit être le code même de la justice. Depuis, le principal attribut de saint Louis a été la couronne d'épines. Il n'en faut pas davantage, avec les insignes de la royauté, pour le caractériser parfaitement.

C'est avec raison que le P. Cahier signale comme manquant d'exactitude, un jeton de l'Ordre de Saint-Louis, publié par lui, où, avec la couronne d'épines, le saint roi porte les trois clous [1]. Cependant, dans un

1. *Caractéristiques des Saints*, p. 621.

sens plus général, on peut dire que saint Louis, par le culte qu'il leur a voué et le soin qu'il a pris de les recueillir, s'est approprié tous les instruments de la Passion, insignes de la seule royauté que ce fier chrétien reconnût supérieure à la sienne; il partage à jamais avec Celui qui fut toujours son seul maître, l'honneur de toujours les porter.

ETUDE XIII.

DE SAINTE MARIE-MADELEINE ET DES SAINTES FEMMES DE L'ÉVANGILE.

I.

DISTRIBUTION DES ÉTUDES RÉSERVÉES AUX SAINTES.

Considérez dans le monde les chrétiens fidèles à mettre leur vie d'accord avec leur foi : vous compterez en apparence dans ce nombre beaucoup plus de femmes que d'hommes. Considérez les Saints honorés d'un culte public : vous compterez beaucoup plus d'hommes que de femmes. Dira-t-on que les femmes, en plus grand nombre, se maintiennent dans un état de vertu commune, mais que les hommes, dès qu'ils font tant que de vivre en chrétiens, s'élèvent en plus grand nombre dans les voies de la perfection ? Nous n'avons nulle envie de nous prononcer sur une question de ce genre. Comment est peuplée la cité des élus, et de quelle manière les rangs y sont-ils distribués ? Ce sont là, nous le répétons, les secrets de Dieu. Nous voulons seulement revenir sur une observation que nous avons déjà faite, et nous y revenons pour nous justifier de ne pas accorder, dans ces études, autant de place aux Saintes que les Saints en ont reçu. Autre est la sainteté, autre la manifestation de la sainteté. La manifestation de la sainteté est moins faite pour glorifier les Saints eux-mêmes, qui jouissent de la plénitude de leur récompense dans la cité bienheureuse, que pour nous inviter ici-bas à invoquer leur appui et à imiter leurs exemples. Il est des Saints cachés pour nous, dont la gloire est aussi grande que celle des Saints dont la mémoire est justement, en ce monde, l'objet des plus grands honneurs. On le voit par ceux dont le culte, pendant un certain temps, est resté dans l'ombre, et, dans des

circonstances nouvelles, prend tout à coup un éclat prodigieux : saint Joseph en est un exemple. D'autres, au contraire, ne sont plus honorés sur la terre autant qu'ils l'ont été, et pour cela, dans le ciel, ils n'ont nullement baissé de rang. Vienne le jour des manifestations générales, alors nous verrons briller de tout leur éclat beaucoup de ces astres qui, maintenant, sont inconnus ou mal appréciés dans notre hémisphère.

Le rôle de la femme, dans ce monde, est de nature à rester communément plus voilé que celui de l'homme; et cependant, si nous avions à juger la part d'influence que l'un et l'autre sexe y exercent, nous serions porté à croire qu'exercées dans des conditions très-diverses, leurs influences sont à peu près également partagées. L'ordre surnaturel ne détruit pas l'ordre naturel, il l'élève et le transforme, et ce que nous pensons de l'homme et de la femme en général, nous l'appliquons aux Saints et aux Saintes; mais par cela même que le rôle de l'homme est plus apparent, il est dans l'ordre que les Saints soient portés sur les autels en plus grand nombre que les Saintes. Par là même que nous ne trouvons parmi celles-ci ni Apôtres, ni Docteurs, ni Pontifes, notre tâche est abrégée en ce qui les concerne, dans la proportion même de la place relativement très-réduite qu'elles occupent soit dans les Litanies des Saints, soit au Canon de la Messe, que nous avons pris pour guides.

De l'examen même de ces autorités liturgiques, il s'élève une autre difficulté relative à l'ordre de notre marche et aux divisions que nous devons suivre. Il semblerait que nous devrions accorder la plus haute distinction aux Martyres et aux Vierges : et voilà qu'en tête des Litanies se trouve une sainte pénitente, Marie-Madeleine, qui n'est ni vierge ni martyre, et que les Saintes honorées de cette double auréole sont aussi précédées, au Canon de la Messe, de sainte Félicité et de sainte Perpétue, qui avaient honoré l'union conjugale avant de répandre leur sang pour Jésus-Christ. De même, si nous recherchons, dans la suite des temps, les Saintes les plus illustres parmi celles qui se sont dévouées à son service et ont été la souche de nombreuses familles de Vierges, nous trouvons des saintes Femmes en grand nombre : sainte Élisabeth de Hongrie, sainte Brigitte, sainte Françoise Romaine, sainte Jeanne-Françoise de Chantal.

Ces considérations nous déterminent à suivre pour les Saintes, autant que leur rôle le comporte, une marche parallèle à celle que nous avons suivie pour les Saints. Tout en nous plaisant à faire resplendir sur la tête des Vierges, l'auréole spéciale que leur attribue saint Thomas d'Aquin, nous ne les renfermerons pas dans une division qui leur soit uniquement réservée. Nous les retrouverons d'abord, brillant de l'éclat qui leur

est propre, dans l'étude consacrée aux saintes Martyres. Une autre étude comprendra un choix des Saintes qui se sont consacrées au service de Dieu, sans distinction de celles qui ont fondé des Ordres religieux et de celles qui ont seulement honoré de leurs vertus ces pieux instituts.

Sainte Marie-Madeleine semblerait devoir être mise en tête d'une série toute différente, celle des saintes pénitentes; mais ayant à la faire passer la première de toutes les Saintes, avant les Vierges et les Martyres, nous avons senti la nécessité de lui trouver un autre titre. Ce titre, elle le puise dans ses rapports personnels avec Notre-Seigneur et les Apôtres; et l'on peut dire qu'elle et ses saintes compagnes ont un caractère évangélique, quelque chose du caractère apostolique. Nous la mettons en tête, comme nous y avons mis les Apôtres; nous lui rattachons le peu que nous pouvons dire des autres saintes Femmes qui suivirent Jésus et Marie jusque sur le Calvaire, et furent, avec les Apôtres, les témoins oculaires des mystères qui s'accomplirent ensuite jusqu'à la descente du Saint-Esprit. Parmi ces saintes Femmes, nous retrouverons Marthe, la sœur de Madeleine, qui a droit de compter parmi les Vierges. Et ce n'est que subsidiairement et faute de pouvoir leur trouver une place convenable ailleurs, que nous nous attacherons, en terminant cette étude, à quelques-unes des Saintes qui sont, après Madeleine elle-même, des modèles de la plus parfaite pénitence.

II.

QUELLE ÉTAIT MADELEINE.

Quelle était sainte Marie-Madeleine? Cette question étonnerait, si on ne savait que les doutes les plus sérieux ont été émis sur l'identité de cette sainte amie de Jésus, — la plus aimante des femmes, après la Mère de ce divin Sauveur, — relativement aux différentes circonstances où l'Évangile la met en scène. Ces doutes peuvent être légitimes, il ne nous appartient pas de le contester; mais nous ne saurions les partager, et à nos yeux, selon l'opinion que l'Église favorise sans l'imposer, il n'y a pas d'hésitation : la pécheresse qui, selon saint Luc, une première fois arrosa les pieds du Sauveur de ses larmes et les inonda de parfums, cette pécheresse à laquelle il a témoigné tant d'amour, qui depuis lors l'a tant aimé[1],

1. Luc, VII, 37, 38; 43, 47.

est la même qui, dans le chapitre suivant, est désignée sous son nom de Marie-Madeleine, comme ayant été délivrée de sept démons[1].

Elle est la même que Marie, sœur de Marthe et de Lazare; Marie qui, assise aux pieds de Jésus, ne songeait qu'à l'écouter, tandis que sa sœur se livrait à des soins extérieurs[2]; qui, dans une autre circonstance, à Béthanie, chez Simon le Lépreux[3], où sa sœur encore s'occupait du service, où son frère était à la table du Sauveur, répandant sur ses pieds et sa tête ce parfum d'un grand prix, excita les murmures de quelques-uns des disciples, surtout de Judas, mais fut si louée par son divin Maître[4]. Elle est la même qui se retrouve sur le Calvaire au pied de la Croix[5], au Saint-Sépulcre lorsqu'on ensevelit Jésus[6], et qui se montre si attentive à la disposition du tombeau, pour y revenir apporter des aromates[7]; qui y revient en effet dès la pointe du jour, aussitôt après le repos obligatoire du sabbat; la même qui est traitée avec tant de prédilection par le Sauveur ressuscité, qu'il lui apparaît avant de se montrer à aucun des Apôtres, l'appelle par son nom, *Maria!* et la charge de donner la première nouvelle de sa résurrection[8]. A notre point de vue, il serait superflu de rechercher les autorités, de discuter les textes, de compulser les documents; nous étudions les caractères des Saints pour les bien représenter, et nous sentons, nous voyons qu'il n'y a là qu'un caractère unique, toujours parfaitement soutenu; à nos yeux, l'identité de personne est manifeste. C'est toujours celle qui, parfaitement revenue d'une vie de désordre, a tant aimé, d'un pur et saint amour, le divin Époux des Vierges, et en a tant été aimée.

Il ne nous paraît pas douteux, non plus, que Madeleine soit venue en Provence avec sa famille et un certain nombre de pieux amis, et qu'elle y ait apporté la lumière de l'Évangile; qu'elle se soit ensuite retirée dans la solitude de la Sainte-Baume, où elle passa les dernières années de sa vie. Que les circonstances de ces événements reviennent plus ou

1. Luc, VIII, 2.
2. *Ib.*, X, 38, 42.
3. Selon l'opinion soutenue par le P. de Ligny, opinion qui nous paraît de beaucoup la plus probable, Simon le Pharisien, chez lequel eut lieu la première scène des pieds arrosés de larmes et de parfums, lors de la conversion de Madeleine, est le même que Simon le Lépreux, chez qui eut lieu la seconde scène analogue, six jours avant la mort de Notre-Seigneur, et l'un et l'autre fait se seraient passés à Béthanie.
4. Matth., XXVI, 6, 7; Marc., XIV, 3, 9; Joan., XII, 1, 8.
5. Matth., XXVII, 56; Marc., XV, 40.
6. *Ib.*, *id.*, 41.
7. Marc., XV, 47.
8. Joan., XX, 16-18.

moins au domaine de la légende, nous ne le nions pas, mais il y a là un fonds de vérité qui appartient à l'histoire[1].

Plus nous suivons ce caractère dans des situations si diverses, plus nous sommes frappé de son unité, et nous ne sommes pas plus surpris qu'il ait été loin dans le mal, que de le voir s'élever si haut dans le bien. Pour rendre cette unité de caractère, il faudrait dans l'art un type correspondant, soutenu lui-même avec une parfaite unité: mais il n'est peut-être pas de Sainte qui ait été si souvent représentée que la Madeleine, et il n'en est peut-être pas qui l'ait été si diversement, qui l'ait été si rarement d'une manière satisfaisante. Mme Jameson, après avoir passé en revue un grand nombre des œuvres d'art les plus remarquables qui lui aient été consacrées, et auxquelles s'attachent les noms des plus grands maîtres, italiens, flamands, français, allemands, du XVIe et du XVIIe siècle, termine en s'écriant: « Combien il est rare que le résultat ait été satisfaisant pour « l'esprit ou le cœur, pour l'âme et le sentiment! Il en est beaucoup qui « ont bien représenté la situation particulière, le sentiment qui lui est « approprié, la douleur, l'espérance, la dévotion; mais qui nous a rendu « ce *caractère?* Une noble créature, avec de puissantes sympathies et un « puissant vouloir, avec des facultés énergiques dans tous les genres, « soit qu'elle les porte vers le bien ou vers le mal : telle doit avoir « été Marie-Madeleine, au temps même où elle était abaissée par ses « désordres. Les femmes, au contraire, de nature molle, délicate, efféminée, que rien n'élève au-dessus du niveau commun, que l'on traiterait plutôt de vulgaires, choisies ordinairement pour modèle par les « artistes, et que des yeux jetés en l'air, des cheveux épars, transforment « en Madeleine, représentent bien mal l'enthousiaste pénitente, ou la « majestueuse patronne » (*enthusiastic convert or the majestic patroness*[2]). Nous n'aimons pas ces derniers mots; sainte Madeleine est mieux qu'une enthousiaste, c'est une âme toute pénétrée, toute renouvelée par la plénitude de la grâce. Quant au mot *majestueux*, dans notre langue il semble trop prétentieux pour la circonstance; il nous suffirait de dire que les représentations si justement critiquées sont bien peu en rapport avec l'idée qu'on doit se faire d'une pénitente qui, revenue à Dieu, s'est

1. Cette conclusion ressort manifestement à nos yeux de l'ensemble des travaux de M. l'abbé Faillon (*Monuments inédits de l'apostolat de sainte Marie-Madeleine en Provence*, éd. Migne, 1848, 2 vol. gr. in-8o), même en admettant comme fondée une partie des graves objections que leur ont opposées les nouveaux Bollandistes. (*Act. Sanctor.*, Octob., T. IX, p. 446.)

2. *Sacred and Legendary art*, T. I, p. 380. Le mot *enthusiastic* semblerait même vouloir dire plus qu'*enthusiast*, et signifie un excès d'enthousiasme.

donnée à lui si parfaitement, d'une Sainte que tant d'églises invoquent comme leur puissante patronne[1].

C'est d'ailleurs surtout *la Sainte* que l'on n'a pas su représenter, car on citerait encore d'assez remarquables tentatives pour constituer des types de Madeleine, conçus avec un caractère de distinction ou avec une grande énergie de facultés et physiques et morales. On n'a pas su représenter la Sainte, et l'on a trop souvent représenté la pécheresse, de manière à laisser douter si elle a bien définitivement renoncé à exercer ses plus funestes séductions. On voit beaucoup de *Madeleines* peu convenables dans leur tenue; on en voit beaucoup de tout à fait inconvenantes; on en voit de scandaleuses. En admettant que Madeleine, au temps de sa vie licencieuse, — bien qu'on ne doive jamais la confondre avec une pécheresse de bas étage, — n'ait pas craint de se montrer en public dans un décolleté que devrait s'interdire toute femme bien élevée, nous ne voyons aucun profit à la mettre en scène en de pareilles conditions. Lorsqu'elle vint inonder de ses larmes les pieds du Sauveur et les arroser de parfums, il est impossible d'admettre qu'elle ait paru devant ce divin Maître avec une mise tant soit peu immodeste, car, dans ce cas, Simon le Pharisien n'aurait pu avoir la pensée que son hôte se méprenait sur ce qu'elle avait été jusque-là. Tout ce qu'on peut dire, c'est que, puisqu'elle se découvrit la tête pour essuyer les pieds de Jésus avec ses cheveux, on peut trouver dans cette particularité un motif pour la représenter la tête nue et les cheveux épars. Nous n'en conclurons pas cependant que ce fût là sa tenue habituelle. Sa tenue, à partir de sa conversion, ne dut pas différer de celle de la sage Marthe, sa sœur, de celle des autres saintes Femmes qui s'étaient mises à la suite du Sauveur. Il semble surtout que l'on commettrait un contre-sens si, lorsqu'elle est donnée comme le modèle de la vie contemplative, on la supposait échevelée. Nous admettons que, dans les différentes circonstances où elle essuya de ses cheveux les pieds de Jésus, elle était venue la tête couverte d'un voile, selon l'usage ordinaire, et avait ensuite ôté ce voile pour accomplir sa pieuse action. A part la représentation même du fait, nous ne pensons pas que, dans toute l'antiquité chrétienne et dans la première moitié du moyen âge, on l'ait représentée la tête nue, sans voile[2].

1. Mme Jameson rapporte que, dans l'Angleterre seule, on compte 150 églises sous le patronage de sainte Madeleine. (*Legendary art*, T. I, p. 379, note.)

2. Parmi les monuments réunis par Ottley (*Florentine School*), on observe que, dans toutes les scènes de la Passion antérieures à Cimabue (pl. I, IV, V), la Madeleine, comme les autres saintes Femmes, porte un voile sur la tête. Dans une *Descente de Croix* de Cimabue lui-

III.

COMMENT ON A REPRÉSENTÉ SAINTE MADELEINE A PARTIR DU XV[e] SIÈCLE.

A considérer les représentations de sainte Madeleine, depuis le xv[e] siècle jusqu'à nos jours, on en distingue dans tous les cas quatre modes bien distincts, eu égard à la manière dont elle est plus ou moins vêtue. Ou elle l'est complétement, et sa tête même est couverte d'un voile, comme elle l'était anciennement; ou, très-décemment vêtue, elle a la tête nue et les cheveux tombants, quelles que soient les circonstances où on la met en scène; ou, entièrement nue, elle est couverte par ses longs cheveux; — quelquefois on devrait dire seulement qu'elle est réputée en être couverte : on la suppose alors livrée à sa vie de pénitence, dans les solitudes de la Sainte-Baume; — ou elle est vêtue comme on suppose qu'elle l'était au temps de ses désordres : il semblerait qu'elle n'a pas eu le temps encore de changer de vêtements, si même elle est déjà bien décidée à changer de vie.

Le premier mode de représentation — celui qui répond le mieux à l'idée qu'on doit se faire en général des saintes Femmes de l'Évangile — s'observe à Solesmes, dans cette Madeleine si chaste, si recueillie et si aimante en même temps, que l'on voit près du tombeau où vient d'être déposé son divin Maître; et il est remarquable que Donatello [1], dans le bas-relief de la chaire, à Saint-Laurent de Florence, représentant la *Descente de Croix*, ait aussi voilé la tête de toutes les saintes Femmes de l'Évangile, y compris sainte Madeleine, et leur ait attribué plus de recueillement qu'à d'autres femmes sans nimbe, qui, avec leurs cheveux épars, se livrent à une plus vive désolation [2].

Le second mode a été suivi plus généralement dans les scènes de

même (pl. IX), les autres saintes Femmes demeurant avec la tête voilée, elle apparaît avec les cheveux épars; plus tard, il arrive qu'on attribue en pareille circonstance la nudité de la tête et les cheveux étendus à toutes les saintes Femmes, comme on le voit dans la *Lamentation* d'Ambrogio Lorenzetti, où la sainte Vierge seule est exceptée (T. IV, pl. XV). Quelquefois, près du corps inanimé de son divin Fils, la sainte Vierge elle-même prend ce que nous appellerions une physionomie de Madeleine.

1. Donatello, au contraire, n'a donné à la Madeleine que ses cheveux pour vêtement, dans la statue en bois du baptistère de Florence. (M[me] Jameson, *Legendary art*, p. 352.)

2 Ottley, *Florentine School*, pl. XXXIX.

la Passion; mais il l'a été aussi le plus souvent, jusqu'au XVIe siècle, dans les images de sainte Madeleine, où elle apparaît en dehors de toutes circonstances de fait déterminé. Il a été adopté par le Beato Angelico, sur l'un des reliquaires de *Santa Maria Novella*, à Florence, où Madeleine se voit en tête des Vierges qui forment le cortége de la Mère de Dieu, portant, avec un air tout virginal elle-même, la boîte à parfum, son attribut ordinaire. Raphaël a eu quelques hésitations au sujet du voile, dans le tableau de la *Sainte Cécile*, à Bologne, où figure sainte Madeleine (pl. XXII, fig. 2); il lui avait laissé les cheveux tombants, dans son premier projet de composition gravé par Marc-Antoine (ci-après, nº 45), et il les a relevés avec ordre sur sa tête et les a entremêlés d'un voile dans le tableau définitif. L'expression de la Sainte, toujours chaste et d'un caractère élevé, est d'ailleurs beaucoup plus belle dans le dessin, où, dirigeant ses yeux vers le ciel, elle paraît prêter toute son attention aux concerts angéliques. Dans l'une et l'autre variété de composition, elle porte la boîte à parfum. Dans le dessin où Raphaël a représenté la première visite de Marie-Madeleine à Notre-Seigneur, Marthe, qui amène sa sœur, a la tête couverte du voile ordinaire, qui n'a aucune tendance à la parure; au contraire, la nouvelle venue, en voie de conversion, a la tête nue : mais ses cheveux sont relevés avec ordre, et sa mise est convenable.



43
Sainte Madeleine ravie.
(Vignette de Simon Vostre.)

Dans le calendrier des *Heures* de Simon Vostre, la vignette que nous reproduisons répond au jour de la fête de sainte Madeleine. Elle la montre glorifiée dans la solitude de la Sainte-Baume, — conformément aux récits qui avaient cours déjà au IXe siècle au moins, et dont la *Légende dorée* s'est faite l'écho [1], — c'est-à-dire enlevée vers les cieux par quatre Anges. La boîte à parfum est restée en avant sur le sol. Il est remarquable que, dans cette circonstance, on n'ait tenu aucun compte de la version d'après laquelle Madeleine n'aurait alors été couverte que de ses cheveux; ceux-ci, modérément longs, tombent sur ses épaules; mais elle est vêtue aussi complétement que possible.

1. « Elle était enlevée dans les airs, » dit le texte de la légende, « sept fois le jour, par « la main des Anges, et entendait corporellement les concerts célestes. » (Faillon, *Mon. de l'apostolat de sainte Madeleine*, T. II, col. 59.) M. Faillon établit que c'est là une addition à

Selon la version légendaire dont nous parlons, et qui a donné lieu au troisième mode de représentation appliqué à la sainte pénitente, on admettrait l'une ou l'autre de ces trois suppositions, ou toutes ensemble. Seule dans la solitude, Madeleine n'aurait pas eu besoin de vêtements; ceux qu'elle portait, à son arrivée, se seraient en effet consumés par l'effet du temps; mais sa chevelure se serait accrue si abondamment, qu'elle pouvait lui en tenir lieu. Ces idées paraissent se rattacher à ce que l'on sait de sainte Marie-Egyptienne, la plus célèbre des pénitentes après sainte Madeleine elle-même, et qu'il est très-juste d'en rapprocher. Or, il est bien connu que sainte Marie-Egyptienne, quand saint Zozime la rencontra, était réduite à un état de nudité tel, qu'elle fut obligée de lui demander son manteau, afin de s'en couvrir pour paraître décemment devant lui. Il ne s'ensuit pas qu'elle n'ait eu recours auparavant à aucun lambeau de vêtement, à aucun feuillage pour se couvrir quelque peu à ses propres yeux. Nous ne saurions même concevoir qu'il en fût autrement. Si la situation de Marie-Madeleine dans les solitudes de la Sainte-Baume eût été la même, on devrait le penser d'elle à bien plus forte raison ; mais surtout il faut voir quelle était la différence des situations. La pénitente égyptienne, aussitôt après sa conversion, s'était enfuie dans le désert pour s'y cacher aux yeux des hommes, comme se jugeant un objet d'abjection. Sainte Madeleine, quand elle se réfugia dans la solitude, n'avait nul besoin de se cacher, elle était complétement réhabilitée; Notre-Seigneur non-seulement lui avait publiquement accordé son pardon, mais il l'avait traitée avec une faveur inouïe, et nulle femme, après la Reine des Apôtres, n'a autant mérité d'être associée aux honneurs de l'apostolat. Si elle se réfugia dans la solitude, ce dut être bien plus pour s'y livrer à la contemplation, que pour s'y réduire, comme châtiment, à une sorte de vie sauvage. Une pénitence comme la sienne, où le cœur prit tant de part, l'éleva en quelque sorte au-dessus même des Vierges et des Martyres, puisque l'Église l'invoque avant elles; une pénitence aussi parfaite fait recouvrer comme une seconde virginité, et Madeleine, convertie, dut se comporter comme la plus pure des vierges. Une vierge, seule en présence des Anges, voudrait être couverte, et nous croirions que les Anges se sont chargés de conserver les vêtements de la sainte amie du Sauveur, ou de lui en fournir, plutôt que de penser qu'elle soit restée sans vêtement. On supplée, il est vrai, à ses vêtements, en la supposant couverte d'une chevelure si abondante, qu'elle en remplit complétement

des actes plus anciens ; mais, en même temps, que la tradition de ces ravissements n'es pas dénuée de fondement. La *Légende dorée* rapporte une vision dans laquelle sainte Madeleine aurait apparu à un saint ermite, enlevée précisément par quatre Anges.

l'office. Nous admettons que cette singularité puisse passer, mais nous ne lui voyons pas assez de fondement pour l'encourager. Ce que l'on rapporte à cet égard ne se lit point dans la *Légende dorée*, mais on le trouve dans Surius. Un religieux Dominicain, nommé le frère Elie, aurait vu Madeleine lui apparaître dans la solitude de la Sainte-Baume, et il l'aurait ainsi décrite : *Statim adfuit tam sereno et radiante vultu ut in eam intendere non possem, operta capillis, et nuda brachia ac pedes floribus redimita* [1] : « Aussitôt elle parut avec un visage si plein de lumière et d'éclat, « que je ne pouvais fixer les yeux sur elle; elle était couverte de ses che- « veux, ses bras demeurant à nu et ses pieds étant tout entourés de « fleurs ». Nous voyons là l'écho de certaines idées sur l'état de sainte Madeleine dans la solitude, mais nullement un motif de penser qu'elle ait été réduite effectivement à n'avoir pour se couvrir que sa chevelure. Sans contester la réalité de l'apparition, on peut croire que cette apparition a eu lieu conformément aux idées que se faisait à ce sujet celui-là même qui en était favorisé. Quoi qu'il en soit, ces idées ont été assez répandues pour excuser, jusqu'à un certain point, les représentations conçues en conséquence, pourvu qu'elles conservent parfaitement l'esprit du sujet : c'est-à-dire que nous ne leur demanderons pas seulement de respecter les lois rigoureuses de la décence; nous voudrions qu'on y sentît le respect pour une Sainte devenue désormais un modèle de pureté et d'amour divin, autant que de pénitence; on ne devrait, de son corps, rien voir de nu, pas plus que si elle était très-vêtue, tout ce qui ne serait pas couvert par ses cheveux devant disparaître dans l'éclat d'une lumière éblouissante.

Quelquefois on a si extraordinairement accru, en effet, la chevelure de sainte Madeleine, que, lui descendant jusqu'aux pieds, elle équivaut pour la couvrir au vêtement le plus complet. Ce que l'on peut alors reprocher à ce mode de représentation, c'est qu'il est fort laid. Pour en atténuer l'aspect désagréable, Timotheo della Vite, dans un tableau de la galerie de Bologne, a placé, par-dessus cette sorte de tunique, d'un caractère sauvage, un autre vêtement, qui rend l'allongement extraordinaire de la chevelure inutile sous le rapport de la décence, et ne lui laisse d'autre valeur que celui d'un attribut permanent. A ce point de vue, la chevelure, modérément étendue sur des vêtements ordinaires, suffirait amplement. Cette Madeleine a d'ailleurs un air pudique et ingénu qui a son charme, mais qui n'est aucunement en rapport soit avec l'idée d'âpre pénitence, soit avec celle de glorification journalière que

1. Surius, éd. de Cologne, 1573, T. IV, p. 303. M. l'abbé Faillon n'accorde aucune autorité à la vision du frère Elie. (*Mon. de l'apost. de sainte Madeleine*, T. II, col. 103.)

doit réveiller le souvenir de la Sainte-Baume et d'un attribut qui s'y rattache.

Lorsqu'on a représenté sainte Madeleine recevant une dernière fois la communion des mains de saint Maximin, conformément au récit de la *Légende dorée*, l'on a dû être porté plus que jamais à confondre son histoire avec celle de sainte Marie-Egyptienne, qui, avant de mourir, reçoit également la communion de saint Zozime; de là une tendance toute particulière, en pareil cas, à représenter la pénitente de la Sainte-Baume sans autre moyen de se couvrir que celui que l'on supposait aussi être resté à la pénitente des déserts de la Syrie. Dans l'édition italienne de la *Légende dorée* de 1575, comme dans la *Vie des Saints* manuscrite, avec grossières miniatures du XVII[e] siècle, que nous possédons, sainte Madeleine, représentée avec des cheveux qui lui descendent jusqu'aux genoux, au moment où elle reçoit la sainte communion, diffère peu de sainte Marie-Egyptienne telle qu'elle apparaît au XIII[e] siècle dans la verrière de Bourges, par exemple, qui lui est consacrée : verrière mise en pendant de celle de sainte Madeleine, qui, au contraire, n'est alors jamais représentée que parfaitement vêtue.

Des représentations où elle n'est plus couverte que de ses cheveux, mais où elle l'est plus ou moins complétement par leur moyen, en proviennent d'autres, où ses cheveux sont censés la couvrir, et ne la couvrent, à peu près, pas du tout; d'autres où ils ne sont pas même censés la couvrir. A la première catégorie appartient un dessin d'Albert Dürer, reproduit par M[me] Jameson [1], et où Madeleine est soulevée par des Anges qui ressembleraient à des amours, comme elle ressemblerait elle-même à une Vénus, s'ils étaient jolis, — le trait un peu rude du maître ayant eu dans la circonstance l'effet d'une heureuse atténuation. — La Sainte, ainsi enlevée dans les hauteurs célestes, devrait être bien honteuse de n'avoir au service de sa pudeur, certainement désormais comme virginale, qu'une mèche de cheveux plus étroite que la simple feuille de figuier. Nous aimons mieux la *Madeleine* de Canova ; elle n'est point censée couverte par sa chevelure, mais, du moins, elle est inclinée et n'est pas vue de face, puis elle est dans le sentiment de la pénitence : son dépouillement peut, dans ce sens, se prêter à une bonne signification. Mais qu'on y prenne garde, c'est dans un sens tout fictif, et comme une imitation de l'antique appliquée à une pensée chrétienne. Nous prenons l'œuvre comme elle est, nous considérons en elle ce qu'elle a de bon, nous tenons compte à l'artiste de son point de départ; mais nous ne saurions que détourner de l'imiter : ce serait reculer, tandis qu'il avançait.

1. *Legendary art*, T. I.

Toutes ces *Madeleines*, plus ou moins couvertes de cheveux, plus ou moins nues, qui ont leur point de départ dans l'idée du dépouillement accompli en vue de la pénitence, ou résultant tout naturellement du dénûment dans une solitude complète de trente ans, loin de tout regard humain, — toutes ces *Madeleines* diffèrent essentiellement de celles qui ont été conçues selon le quatrième mode de représentation. Si les auteurs de celles-ci se sont autorisés de celles-là, c'est que, dans leur amour du nu, ils étaient avides de tout ce qui pouvait leur servir de prétexte pour l'étaler. L'art fermement chrétien aime peu l'exhibition du nu, mais il sait que le nu peut être chaste. Ce qu'il repousse absolument, surtout dans une Sainte, c'est le sensuel : le sensuel des attitudes, autant que celui des chairs laissées à nu, à plus forte raison tout ce qui va au delà du sensuel. Combien n'est-il pas de *Madeleines*, au contraire, qui paraissent d'autant plus découvertes qu'elles ne le sont qu'à moitié ! Nous avons déjà dit notre pensée sur ce mode de représentation, où l'on montre la pécheresse plus que la Sainte, où quelquefois on ne montre que la pécheresse sans la Sainte : mode défectueux, alors même que la pécheresse se désole de ses fautes, car il arrive que l'on se désole de ses fautes sans changer de vie. Il faut que l'on voie le changement de vie pour voir la Sainte, et le changement de vie, en peinture, se manifeste par le changement de mise et d'attitude. On ne verra bien que la Madeleine a changé de vie, que du moment où, pour la décence, la modestie de la tenue, elle ne le cédera en rien, nous le répétons, à sa sœur Marthe.

C'est la manière de la représenter que nous préférons en toutes circonstances. Nous admettons qu'à titre d'attribut iconographique, on lui laisse la tête nue et les cheveux tombants; nous comprenons qu'on puisse tolérer les représentations où elle est entièrement recouverte de ses cheveux, pour unique vêtement : mais nous ne voyons pour l'art aucun avantage à user de cette tolérance. Nous croyons qu'on devrait à sainte Marie-Madeleine, quand on veut sincèrement l'honorer, de la consulter elle-même sur la manière dont elle désire être représentée, et par conséquent de ne jamais la représenter autrement qu'elle n'eût voulu paraître après sa parfaite conversion.

IV.

SÉRIES DE COMPOSITIONS CONSACRÉES A MADELEINE.

Le vase à parfum suffit ordinairement pour bien caractériser sainte Madeleine; si, avec cela, on la représente les cheveux tombant sur les épaules, il ne saurait y avoir d'incertitude quant à sa désignation; on peut aussi, moins pour la faire distinguer qu'à titre d'enseignement, jeter à ses pieds, comme délaissés à jamais par elle, toute sorte d'instruments de vanité: un miroir, des bijoux, etc. Le P. Cahier cite une figure en pied, qui se voit à Fribourg-en-Brisgau, où, tenant le vase à parfum, elle repose sur un socle que garnissent sept têtes de diables, pour rappeler les sept démons dont elle avait été délivrée [1].

Comme actions caractéristiques dans les représentations qui lui sont toutes personnelles, nous avons vu qu'on avait volontiers adopté des circonstances de ses dernières années, — qui ne nous sont connues que par la tradition, comme son exaltation par les Anges, sa dernière communion, — préférablement aux faits de sa vie rapportés dans l'Évangile; quelques-uns de ceux-ci ont été représentés beaucoup plus souvent, mais non plus comme lui étant spécialement personnels. Telles sont les scènes des repas où elle arrose les pieds de Notre-Seigneur de parfums et de larmes, celles de la Passion, celle de l'Apparition du Sauveur ressuscité, ou du *Noli me tangere*.

Si l'on considère les sujets où Marie-Madeleine a été le plus anciennement représentée, celui de la Résurrection de Lazare nous paraît avoir été le premier. Sur quelques-uns des anciens sarcophages [2], on voit en effet la sœur de Lazare et de Marthe prosternée aux pieds de Notre-Seigneur, et comme lui disant : *Domine, si fuisses hic, non esset mortuus frater meus* [3] : « Seigneur, si vous aviez été ici, mon frère ne serait pas mort! » Cette âme si aimante, qui aima Jésus par-dessus tout, aimait aussi beaucoup son frère. Nous avons vu la scène de l'Apparition, sur des monuments du VIe siècle; celle du Repas ne se rencontre peut-être pas

1. Cahier, *Caract. des Saints*, p. 310.
2. Bosio, *Roma sott.*, p. 81, 159.
3. Joan., XI, 32.

avant le XIe ou le XIIe. Vers la même époque, Madeleine, dans les scènes de la Passion, commence à se faire reconnaître parmi les saintes Femmes, par la plus grande vivacité de ses sentiments ; il ne nous paraît pas qu'on la montre prosternée au pied de la Croix, avant le XIVe siècle.

Si l'on considère l'ordre chronologique des faits, à part quelques compositions modernes où on la voit encore livrée aux plaisirs, — sujets sur lesquels nous avons dit toute notre pensée,—la scène représentée par Raphaël, où Marthe amène sa sœur à Jésus, avec la pensée d'obtenir sa conversion, devrait être rangée la première; et ce serait ensuite que Madeleine, délivrée de tous ses démons, viendrait, par reconnaissance, arroser de parfums et de larmes les pieds du Sauveur.

Un assez grand nombre de séries de représentations historiques lui ont été consacrées depuis le XIIIe siècle : les plus remarquables sont, en ce siècle même, des verrières, à Chartres, à Bourges, à Lyon, etc.; au XIVe, les peintures de Giotto, dans la chapelle du Bargello, à Florence; de Thadée Gaddi, dans la chapelle Rinuccini de la même ville; de Giovanni da Milano et de Giottino, à Assise; au XVIe, celles de Gaudenzio Ferrari, dans l'église de Saint-Christophe, à Marseille [1].

La verrière de Chartres débute par la scène du premier repas; celle de Bourges rapproche les deux repas où le même acte de piété s'accomplit et se renouvela. A Chartres, après la première scène, on voit immédiatement Lazare déjà mort; à Bourges, on voit auparavant plusieurs autres scènes représentant Marthe en présence de Jésus, puis en conférence soit avec Marie-Madeleine, sa sœur, soit avec sainte Marcelle, sa servante; puis Marie aux pieds de Jésus, tandis que Marthe, d'abord occupée des soins domestiques, adresse ensuite ses plaintes au Sauveur. Suit la maladie de Lazare, sa mort, et l'arrivée d'un envoyé près de Jésus. Dans ces deux verrières, et de même à Lyon [2], on a représenté la scène des consolations que les Juifs amis de la famille essaient de donner ou aux deux sœurs ou à l'une d'elles; mais à Chartres, cette scène précède la sépulture; à Bourges, elle la suit, et se trouve immédiatement accompagnée de deux scènes latérales, où Marthe d'abord, Marie ensuite, sont en présence de Jésus. A Chartres, immédiatement après la sépulture, Marthe et Marie conduisent Jésus au tombeau ; à Lyon, auparavant, Marie reçoit la nouvelle de l'arrivée du Sauveur, et successivement les deux sœurs sont représentées à ses pieds, avant d'arriver à la résurrection de Lazare,

1. Mme Jameson, *Legendary art*, p. 379.

2. Dans la verrière de Lyon, publiée par les PP. Cahier et Martin, *Vitraux de Bourges*, pl. d'étude VII, il ne reste que cinq panneaux; pour la verrière de Bourges, voir même ouvrage, pl. XI. M. l'abbé Bulteau a décrit la verrière de Chartres (*Descript. de la Cathéd. de Chartres*, p. 261).

qui termine la série. Elle la termine de même à Bourges. A Chartres, après cette résurrection, Marie-Madeleine est représentée près du tombeau de Notre-Seigneur, où l'Ange lui apparaît; suit la scène du *Noli me tangere*, et une autre scène où saint Pierre parle à Madeleine, en présence des Apôtres réunis.

La série des faits évangéliques ainsi épuisée, le verrier de Chartres se lance dans l'exposé de ceux qui ne nous sont connus que par la tradition: Madeleine débarquant à Marseille, Lazare prêchant; la mort de Madeleine en présence de saint Maximin, qui bénit son corps, et ensuite l'ensevelit; et pour terminer, l'âme de la Sainte présentée à Notre-Seigneur par un Ange. Nous disons qu'à Chartres on a suivi la tradition, et nous entendons par là distinguer les faits ainsi représentés, de ceux qui peuvent être considérés comme appartenant à la légende : la conversion du roi de Marseille, prince de Provence, surtout, avec toutes les aventures qui figurent dans les peintures de Giotto et de ses élèves, et dans celles de Gaudenzio Ferrari. Nous ne les suivrons pas sur ce terrain; nous en avons dit assez pour fournir les éléments d'un très-suffisant ensemble de bonnes compositions, capables de bien célébrer celle que l'on pourrait appeler le meilleur modèle d'une parfaite pénitence.

V.

SAINTE MARTHE.

Le modèle d'une vie chaste, toujours bien réglée, nous est donné par sainte Marthe; on dit que non-seulement elle demeura toujours vierge, mais encore qu'elle fut la première, après la Mère de Dieu, à consacrer à Dieu sa virginité par un vœu formel. Quoi qu'il en soit, on peut la considérer comme un type de la vie virginale, par comparaison avec sa sœur, considérée comme le type de la plus sainte pénitence. Si Marie-Madeleine est plus honorée que Marthe, ce n'est pas que l'on mette la pénitence au-dessus de la virginité : la virginité est exaltée au plus haut degré qui se puisse concevoir, dans la personne de Marie, la Vierge des vierges. S'il arrive ensuite que des vierges soient moins élevées en honneur et en gloire que de saintes pénitentes; s'il arrive même qu'une sainte pénitente soit exaltée, après la Mère de Dieu, au-dessus de toutes les autres vierges, c'est que ces saintes pénitentes se seront élevées plus haut dans

l'amour de Dieu. Ce qui élève les Saints les uns au-dessus des autres, c'est le plus ou moins d'amour, et ceux qui ont le plus aimé sont ceux qui sont le plus glorifiés. Une pénitente peut, par un surcroît d'amour, surpasser toutes les vierges; la virginité n'en demeure pas moins honorée d'une auréole spéciale, et ce qui est acquis par les uns n'ôte rien à ce qui est dû aux autres. Bien plus, par la pénitence on peut reconquérir une sorte de virginité. Les âmes qui s'élèvent au plus pur amour de Dieu, voudraient avoir été toujours vierges, elles demeureraient toujours vierges si elles recommençaient leur vie; or, dans un sens, elles l'ont en effet recommencée : leur vie est une vie nouvelle, une vie elle-même toute virginale, et, dans ce sens, on peut dire que lorsqu'elles sont exaltées, la virginité elle-même est exaltée en leur personne. On rapporte de sainte Marguerite de Cortone, qu'elle demanda et obtint de recouvrer la grâce de la virginité; combien, à plus forte raison, ne doit-on pas penser que la même faveur fut accordée à sainte Madeleine, le modèle de toutes les pénitentes !

C'est une gloire pour sainte Marthe d'avoir toujours conservé intacte la perle de la virginité; mais c'en une plus grande pour elle d'être la sœur de Marie-Madeleine, et cette gloire est d'autant plus éclatante que certainement elle travailla à sa conversion. Quand la nouvelle convertie est, bientôt après, exaltée au-dessus d'elle, parce que Marie, en se livrant à la vie contemplative, a choisi la meilleure part, et l'a choisie sûrement, soulevée déjà par un plus ardent amour, on ne voit point que la bonne Marthe soit jalouse de cette préférence ; elle s'était plainte que sa sœur ne l'aidât pas dans des soins qui avaient pour but de bien recevoir le Sauveur; mais elle dut tressaillir de joie dans son noble cœur, quand les paroles de Jésus lui eurent fait comprendre que celle dont elle avait tant pleuré les désordres, en était venue à la devancer du premier coup dans la vertu.

Les deux sœurs reparaissent ensemble et dans l'union la plus grande, lors de la mort de leur frère. A cette occasion, il est dit combien Jésus aimait Marthe elle-même, dans ces paroles de saint Jean où elle est nommée la première : *Diligebat autem Jesus Martham et sororem ejus Mariam et Lazarum* [1] : « Jésus aimait d'une affection particulière, Marthe, et sa « sœur Marie, et Lazare ». Quand Notre-Seigneur arrive, c'est Marthe qui va au-devant de lui la première, et, dans cette circonstance, elle exprime sa foi d'une manière si vive, que, dans tout l'Évangile, nous ne voyons que saint Pierre qui ait confessé, d'une manière aussi expresse, la divinité de Jésus-Christ. *Tu es Christus Filius Dei vivi* [2]. — *Et nos credimus et*

1. Joan., XI, 5.
2. Matth., XVI, 16; Marc, VIII, 29; Luc, IX, 20.

cognovimus quia tu es Christus Filius Dei [1] : « Vous êtes le Christ, Fils du « Dieu vivant. — Nous croyons et nous savons que vous êtes le Christ, « Fils de Dieu », avait dit saint Pierre à diverses reprises. *Utique, Domine, ego credidi quia tu es Christus Filius Dei vivi, qui in hunc mundum venisti* [2] : « Assurément, Seigneur », avait répondu Marthe, interrogée sur sa foi par le divin Sauveur, « je crois que vous êtes le Christ, Fils du Dieu « vivant, qui êtes venu dans ce monde ». Marthe peut donc être considérée comme un type de foi, tandis que Marie-Madeleine, comparativement, est un type de charité. Type de foi, type de virginité, type de vie toujours régulière, type de bonté, d'humilité et de douceur, autant que type de vie active et pratique au service des autres, telle doit apparaître cette excellente Marthe. Madeleine a plus d'éclat, mais de quelle sereine lumière sa sœur doit briller à son côté !

Cependant, à partir du dernier repas de Jésus chez Simon le Lépreux, où encore il est dit qu'elle servait, Marthe s'efface et disparaît dans les récits évangéliques. On n'a pas non plus songé, d'ordinaire, à la faire figurer spécialement dans les représentations de la Passion. Il est rare que plus de trois des saintes Femmes y soient nimbées, et ce nombre s'applique aux trois Marie. Quand celles-ci portent cet insigne, on peut dire que toutes celles à qui il n'est pas attribué restent indéterminées. La fresque de l'*Agonie au Jardin des Olives*, dans les cellules de Saint-Marc, à Florence, — où le Beato Angelico a introduit, dans un sentiment mystique, Marthe et Marie en méditation, — et le tableau des saintes Femmes, aussi en méditation, mais près du tombeau de Notre-Seigneur, — où Veit paraît s'être inspiré de cette composition, en attribuant à ses deux figures le caractère de Marthe et de Marie, — s'écartent, pour exprimer de pieuses pensées, des données communément suivies. Il en est de même, dans un autre ordre d'idées, de la *Lamentation* d'Ambrogio Lorenzetti (T. IV, pl. xv), où Marthe est également nommée. On y voit l'intention particulière d'honorer le saint groupe de parents et d'amis qui vinrent, avec Madeleine, apporter à Marseille et dans les environs la première lumière de l'Évangile.

Là même, nous retrouvons sainte Marthe — nous le dirons pour elle comme pour sa sœur — non pas seulement sur le terrain de la légende, mais aussi sur le terrain plus solide des traditions. Que l'on mette plus ou moins sur le compte de la légende tout ce que l'on rapporte de la Tarasque, le culte même de la Sainte à Tarascon, combiné avec les souvenirs laissés par ses compagnons dans les contrées voisines, ne permet guère de douter raisonnablement qu'elle n'y soit effectivement venue.

1. Joan., vi, 70.
2. *Id.*, xi, 27.

Il suffit ensuite de donner à l'histoire de la Tarasque une explication symbolique, comme à la plupart des légendes du même genre, et de lui faire signifier la victoire remportée sur le démon et sur l'idolâtrie, pour avoir, dans tous les cas, un juste motif d'attribuer comme caractéristique cette sorte de dragon à sainte Marthe. On peut justifier de même l'emploi de l'eau bénite, à plus forte raison de la croix dont, d'après la légende, elle se serait servie pour dompter le monstre, et aussi de la ceinture dont elle l'aurait attaché. Tous ces attributs se prêtent à des significations satisfaisantes; et dès lors qu'ils sont passés en usage, ils ont l'avantage de faire distinguer sainte Marthe des autres Saintes qui peuvent être représentées avec un dragon, de sainte Marguerite, par exemple. Il n'est besoin que de la croix et de la ceinture pour obtenir cette distinction. On peut donc se passer du bénitier et de l'aspersoir, qui donnent lieu à plus d'objections. Cependant il ne nous paraît pas sérieux d'en faire une question d'anachronisme : il ne s'agit pas de savoir l'époque où ces instruments ont été usités, mais de comprendre ce qu'ils signifient.

On représente aussi quelquefois sainte Marthe avec des instruments de ménage. La raison en est facile à comprendre. On la considère comme un modèle de l'aptitude aux soins domestiques; mais il faut prendre garde de lui attribuer quoi que ce soit de trivial, ni même quoi que ce soit qui puisse la rabaisser. La vie active, dont elle est le type, est la vie employée au service du prochain. Marthe était d'un rang élevé; et lorsqu'elle servait Notre-Seigneur, conformément à une simplicité d'habitudes qui s'est conservée dans des temps beaucoup plus modernes, on ne peut douter qu'elle ne le fît en même temps avec une distinction conforme à son rang. Pour la bien représenter, il faut associer cette distinction à la simplicité et à la plus parfaite modestie.

VI.

DES AUTRES SAINTES FEMMES DE L'ÉVANGILE.

Notre-Seigneur, dans ses courses apostoliques, était accompagné, outre ses Apôtres et ses autres disciples, d'un assez grand nombre de pieuses femmes qu'il avait converties, qu'il avait guéries. Elles pourvoyaient à ses besoins et à ceux de ses disciples. Saint Luc nomme parmi elles, outre Marie-Madeleine, Jeanne, épouse de Chusa, chargé d'affaires d'Hérode, et

une certaine Susanne [1]. Ces pieuses femmes le suivirent, pour la plupart, sur le Calvaire, où saint Matthieu dit qu'elles étaient nombreuses : *Erant ibi mulieres multæ;* il nomme, à son tour, avec Marie-Madeleine, Marie, mère de Jacques et de Joseph, qu'il appelle plus loin seulement l'autre Marie, et il désigne, sans la nommer par son nom personnel, la mère des fils de Zébédée [2]. Saint Marc donne les mêmes désignations, à cela près qu'au lieu d'indiquer la mère des fils de Zébédée, il nomme Salomé [3]. Saint Luc ne nomme, en particulier, aucune des saintes Femmes qui se trouvaient au pied de la Croix; ses expressions seulement paraissent se rapporter à ce qu'il en a dit précédemment, et donnent lieu de croire qu'elles étaient généralement les mêmes. En effet, dans le chapitre suivant, où il rapporte la résurrection, il nomme comme étant venues au tombeau, toujours avec Marie-Madeleine, Jeanne, et Marie, mère de Jacques (*Maria Jacobi*) [4]. C'est à saint Jean seul qu'appartient la mention de Marie de Cléophas (*Maria Cleophæ*), désignée par lui comme accompagnant, avec Marie-Madeleine, la mère de Jésus, lorsque ce divin Sauveur lui donna pour fils le saint Évangéliste, et qui est dite sœur de cette divine Mère [5].

Mettant à part sainte Marthe, qui n'est pas nommée dans les circonstances dont il s'agit, mettant aussi à part sainte Véronique, qui n'est connue que par la tradition, et qui a pu accomplir la pieuse action qu'on lui attribue, c'est-à-dire essuyer le visage sacré du Sauveur, comme se trouvant sur son passage, sans avoir été précisément une des saintes Femmes qui l'accompagnaient, nous ne voyons plus parmi celles qui effectivement s'étaient attachées à lui d'une manière continue, que les trois Saintes désignées sous le nom des trois Marie, qui aient, dans la suite, été l'objet d'un culte nominal et personnel. Ce nom populaire des trois Marie s'applique communément aux trois saintes Femmes de l'Évangile du jour de Pâques, appelées aussi *Myrophores*, parce qu'elles étaient venues avec des aromates, que saint Marc désigne sous les noms de Marie-Madeleine, de Marie, mère de Jacques et de Joseph, et de Salomé. De Salomé, on a fait Marie Salomé. Nous ne saurions dire si on l'a fait arbitrairement ou sur des données positives. Saint Matthieu désignant la troisième des saintes *Myrophores* comme étant la mère des fils de Zébédée, c'est-à-dire la mère de saint Jacques le Majeur et de saint Jean, on a pu croire qu'elle était la même que la Salomé de saint Marc. De même, on a pu croire que la sainte Femme désignée par saint Jean sous le nom de Marie de Cléo-

1. Luc, VIII, 2, 3, et *aliæ multæ*, ajoute l'Évangéliste.
2. Matth, XXVII, 55, 56, 61 ; XXVIII, 1.
3. Marc, XV, 40, 47 ; XVI, 1.
4. Luc, XXIII, 55; XXIV, 10.
5. Joan., XIX, 25.

phas, comme étant la sœur de la sainte Vierge, était la même que Marie, mère de Jacques et de Joseph, la même que Marie de Jacques (*Maria Jacobi*) de saint Luc. De là il résulte qu'une seule des saintes Femmes de la suite de Notre-Seigneur, outre Madeleine, est désignée avec certitude sous le nom de Marie, *altera Maria*, l'autre Marie, répété à deux reprises, saint Matthieu désignant ainsi celle qu'il a nommée plus haut, Marie, mère de Jacques et de Joseph. Réunies toutes les deux, comme les représente saint Jean au pied de la Croix, avec Marie, mère de Jésus, elles font bien ensemble trois Marie; mais la très-sainte Vierge n'étant plus comptée, pour retrouver encore les Marie au nombre de trois, il faut y comprendre l'épouse de Zébédée, et en lui donnant ce nom de Marie, il est bien possible que l'on ait fait un premier pas dans la voie des conjectures.

Nous avons dit ailleurs comment, partant de là, on avait attribué à sainte Anne trois filles du nom de Marie : la très-sainte Vierge, qu'elle avait eue de saint Joachim; Marie dite de Cléophas, — c'est-à-dire fille de Cléophas, réputé autre mari de saint Anne, — épouse d'Alphée, mère de saint Jacques le Mineur, de saint Simon, de saint Jude et de Joseph; enfin Marie Salomé, — c'est-à-dire fille de Salomé, dont on fait un troisième mari de sainte Anne, — épouse de Zébédée, mère de Jacques le Majeur et de saint Jean. En suivant cet ordre d'idées, dans le nombre des trois Marie, on ne compte plus Marie-Madeleine. Nous avons dit quelle répugnance nous avions à prendre au sérieux ces trois mariages de sainte Anne, et par conséquent sa triple maternité. Si nous y revenons ici, c'est pour montrer qu'il y a bien des manières d'entendre ces termes : *les trois Marie*.

Le nom de Marie, par suite de ces confusions, nous semble avoir été généralisé, pour dire les saintes Femmes qui accompagnèrent Notre-Seigneur jusque sur le Calvaire, et qui vinrent ensuite porter des aromates à son tombeau. Il est certain, les textes évangéliques en font foi, qu'elles étaient dans cette circonstance plus de trois; on comprend néanmoins que trois d'entre elles ayant précédé les autres, saint Matthieu et saint Marc les aient nommées spécialement, et il se peut qu'elles seules aient été témoins de la première apparition de l'Ange. Néanmoins, le nom de Marie ayant prévalu, il se peut que, dans la suite des temps, quelques unes de leurs compagnes aient été honorées sous ce nom. Cette observation s'applique spécialement aux saintes Marie de Provence, honorées de temps immémorial dans le lieu de ce nom, à l'embouchure du Rhône[1].

1. Faillon, *Mon. de l'apostolat de sainte Madeleine*, T. I, col. 1266; *Revue de l'Art Chrétien*, n° du 1er trimestre 1873. Nous ne nous trouvons pas assez éclairé, en présence des

Il nous paraît probable que quelques-unes des saintes compagnes des Apôtres sont venues de la Palestine, vraisemblablement avec sainte Madeleine, et se sont fixées là; mais on peut l'admettre sans en conclure, ni qu'elles se soient toutes effectivement nommées Marie, ni qu'elles fussent absolument les deux compagnes de Madeleine désignées par saint Marc dans l'Évangile du jour de Pâques.

Le fait est que, dans l'iconographie chrétienne, on ne distingue entre elles aucune de ces saintes Femmes, par des traits ou des attributs qui leur soient particuliers, sainte Madeleine exceptée. Sur le Calvaire, au Saint-Sépulcre, avant la Sépulture, après la Résurrection, si l'on veut parler de l'une d'elles, il faut dire l'une des saintes Femmes, l'une des Marie; on ne saurait dire sainte Marie de Cléophas, sainte Salomé ou sainte Marie de Salomé, comme si, sous chacun de ces noms, elles avaient un rôle, un caractère qui leur fût propre. Seulement, il arrive que, parmi un plus grand nombre de leurs compagnes, les saintes Femmes nommées ou expressément désignées dans l'Évangile, sont distinguées au moyen du nimbe qui leur est à elles seules acccordé.

Quelquefois, ces saintes Femmes ont été représentées avec des types et des expressions d'une beauté admirable; nous citerons particulièrement l'une de celles qui soutiennent la sainte Vierge, dans la salle du Chapitre, à Saint-Marc de Florence, et presque toutes celles qui entourent la divine Mère, dans la *Descente de Croix* de la galerie de l'Académie, en la même ville. Le Beato Angelico, ayant épuisé, en les peignant, tout ce qu'il pouvait exprimer de componction et d'amour, n'a pas su aller au delà, ni dans sainte Madeleine, ni dans la Mère de Dieu elle-même.

Deux Saintes encore, honorées chacune dans l'Église d'une fête spéciale, doivent, si l'on admet les traditions qui s'y rapportent, être comptées, sinon parmi les saintes Femmes qui accompagnaient Jésus et les Apôtres, du moins parmi celles qui ont été en rapports personnels avec le Sauveur, et appartiennent à la période évangélique: nous voulons parler de l'Hémorrhoïsse, dont la fête est rapportée par les Bollandistes au 12 juin, et de la première dépositaire de la Sainte-Face, dont la fête est célébrée le 4 février. Nous avons vu (T. II, p. 221) par l'effet de quelles circonstances elles avaient pu être confondues, sous les noms de Véronique, de Bérénice, de Venice, etc. Nous n'y revenons ici que pour rappeler ce que nous avons dit, et pour ajouter que, tout en les distinguant personnelle-

autres traditions du même genre qui se rapportent à l'église de Veroli, où l'on a de fortes raisons de croire que le corps de sainte Salomé au moins était conservé, et à l'Espagne, pour essayer de mieux déterminer quelles étaient les saintes Femmes de l'Evangile dont les corps étaient conservés aux Saintes-Maries de Provence. (Boll., *Act. Sanct.*, Aprilis, T. I, p. 810. 814; Octob., T. IX, p. 435.)

ment, tout en admettant comme probable que la première était une Syrienne d'un rang élevé, la seconde une habitante de Jérusalem, nous croirions qu'il convient de les représenter toutes les deux, et de même les autres saintes Femmes de l'Évangile, avec un caractère de noblesse, de gravité et de simplicité, que nous pourrions appeler tout apostolique[1].

VII.

DES SAINTES PÉNITENTES.

La plus célèbre des saintes Pénitentes, après sainte Marie-Madeleine, celle qu'on rapproche d'elle le plus volontiers, est sainte Marie-Égyptienne, et nous avons vu que quelques-uns des aspects sous lesquels on représente la première, convenaient beaucoup plus à la seconde. Celle-ci était-elle allée plus loin dans le mal ? Nous ne saurions le dire ; mais elle était descendue plus bas. Le plus grand mal est dans le plus grand abus des dons de Dieu les meilleurs. L'abus de son cœur n'excuse pas l'abus de son corps, souvent il l'aggrave ; il en est comme du génie au service de l'erreur et du vice : c'est, nous pourrions le dire, de tous les adultères le plus coupable. Mais le trafic de son corps, sans que le cœur y serve de prétexte, est socialement tout ce qui dégrade le plus ; et la malheureuse qui se joignait à une foule de pèlerins pour y trouver des complices, et payait le prix de la traversée d'Alexandrie en Palestine par un commerce ignominieux, accuse le dernier degré d'avilissement où une âme humaine puisse être descendue.

Mais aussi le sang de Jésus-Christ a été répandu pour tous : ce divin Sauveur tend particulièrement la main à ceux qui sont plus près de se perdre. Cette vie est donnée aux âmes pour se sauver, et tant qu'elle dure, un rayon de la grâce peut purifier, transformer, élever à la plus haute sainteté les âmes auparavant les plus avilies.

L'on sait que la pécheresse que nous avons vue s'embarquer pour Jérusalem, arrivée dans la Ville sainte, poussée par la curiosité ou plutôt par une première impulsion de la grâce qui réveillait chez elle un reste de foi,

1. L'on remarquera que l'hémorrhoïsse, sur un sarcophage du IVe siècle (T. II, pl. I), et la sainte Femme plus particulièrement connue sous le nom de Véronique, dans une vignette du XVe siècle (T. IV, p. 306), ont à peu près le même costume.

voulut pénétrer avec les fidèles dans l'église du Saint-Sépulcre, où l'on adorait la vraie croix; qu'à trois fois différentes, elle se trouva retenue sur le seuil de la porte par une force invisible qui l'empêchait d'entrer, comme en étant indigne; que, levant les yeux, elle aperçut une image de la sainte Vierge, et l'invoqua; qu'alors toute sa conduite passée la remplit d'horreur; qu'ayant obtenu de Marie de voir lever l'obstacle qui l'empêchait d'entrer dans l'église, elle résolut non-seulement de changer de vie, mais de se livrer à la plus austère pénitence.

Après la vie qu'elle avait menée, quand on rentre en soi-même, le premier effet de la honte est de faire qu'on se cache : sainte Marie-Égyptienne se cacha pendant quarante-sept ans dans le désert. Elle y vécut pendant dix-sept ans en proie aux tentations les plus affreuses; mais elle en triompha toujours, et souvent elle était soutenue par de célestes consolations. Il paraît qu'ensuite, entièrement maîtresse de ses sens et d'elle-même, elle aurait passé trente ans dans l'état de la plus haute perfection. Trois pains qu'elle avait achetés avant de quitter Jérusalem, lui fournirent sa seule nourriture pendant la première phase de sa vie solitaire. Pendant les trente dernières années, elle mangeait de temps en temps quelques herbes et quelques racines sauvages. Ses vêtements étant tombés de vétusté, elle était demeurée entièrement nue, sans nul abri, exposée aux ardeurs d'un soleil dévorant, à toutes les intempéries des saisons; et ce fut dans cet état de nudité, que, aperçue et poursuivie par le saint abbé Zozime, elle ne voulut pas se retourner vers lui jusqu'à ce qu'il lui eût jeté son manteau [1]. On la représente communément avec de longs cheveux, qui la couvrent entièrement ou en grande partie; mais il n'est rien dit de semblable ni dans son histoire, écrite pour ainsi dire sous la dictée de Zozime lui-même, ni dans la *Légende dorée*, qui ne fait qu'abréger cette histoire. On dit seulement que sa peau avait noirci et s'était durcie extraordinairement, d'où il est résulté qu'on a quelquefois fait d'elle une négresse, ce qui est encore une exagération. On se rappellera, au contraire, qu'après avoir reçu du pieux abbé, envoyé de Dieu vers elle, les moyens de paraître décemment devant lui, elle se mit en prière; avant de lui raconter sa vie, fut soulevée à ses yeux et parut suspendue dans les airs.

D'après cet ensemble de circonstances, on jugera de quelle manière il convient de la représenter, en tant que sainte pénitente; on ne la représentera pas surtout autrement qu'elle-même ne voulut se montrer : drapée dans

1. Dans la vignette de la traduction italienne de la *Légende dorée* de 1575, sainte Marie-Egyptienne, représentée lorsqu'elle passe le Jourdain pour aller recevoir la sainte communion que lui apporte Zozime, n'est couverte que d'une ceinture de feuillage; elle devrait alors porter le manteau qu'elle avait reçu l'année précédente.

un grossier manteau qui ne lui laissera à nu que les extrémités des membres, elle aura, tant que l'on voudra, les traits noircis, amaigris, décharnés d'une femme usée par l'âge et des austérités inouïes. Ses cheveux blanchis, tombant sur les épaules, mais sans désordre, seront d'une moyenne longueur. Son œil, se relevant vers le ciel dans un sentiment de supplication, mais surtout de confiance, et la sérénité qui relèvera tous ses traits, feront, avec la pénitente, apercevoir la Sainte; et si, de la sorte, on craint qu'elle ne soit prise pour une Madeleine, on rendra toute confusion impossible en lui donnant ses trois pains pour attribut.

Sainte Marie-Égyptienne a été en grande vénération en France[1]. Nous avons parlé de sa verrière, à Bourges, mise en regard de celle qui est consacrée à Marie-Madeleine[2]. Une observation surtout nous a frappé en les comparant l'une à l'autre : c'est que Madeleine, toujours décemment vêtue, toujours représentée dans de pieuses actions, toujours nimbée, paraît comme réhabilitée dès qu'on la met en scène; tandis que Marie-Égyptienne, montrée d'abord dans une situation au moins équivoque, arrêtée ensuite à la porte de l'église, est représentée sans nimbe, même après sa conversion, dans dix scènes qui se succèdent[3] jusqu'au moment de sa mort. Alors même son corps n'est pas encore nimbé, mais seulement son âme, lorsqu'elle est enlevée par les Anges; il semblerait qu'aux yeux de l'artiste, ce corps a été trop souillé par le péché pour recevoir jusque-là ce signe de la sainteté. Mais l'âme l'ayant reçu, il n'y a plus de raison pour le refuser ensuite au corps lui-même; et celui-ci, en effet, est nimbé, à son tour, dans la scène suivante, où Zozime l'a déjà enveloppé d'un linceul pour l'ensevelir. S'il ne l'est plus dans la scène de l'Ensevelissement même, où le lion est intervenu, nous croyons que c'est uniquement par motif d'agencement. Dans la scène finale, où l'âme de la sainte repose dans le sein d'Abraham, le nimbe reparaît sur sa tête.

Cet emploi réservé, et pour ainsi dire gradué, du nimbe, est propre à l'auteur de cette verrière, qui d'ailleurs n'emploie cet insigne qu'avec sobriété. Il ne le donne en aucun cas à Zozime, tandis que le saint Abbé le reçoit généralement ailleurs : par exemple, dans la verrière d'Auxerre, aussi publiée par le P. Cahier[4], et dans le *Calendrier moscovite* de Pape-

1. Du mot d'Egyptienne, on avait fait celui de *Gyptienne;* de là celui de la *Jussienne,* nom donné à une rue de Paris.

2. *Vitraux de Bourges,* pl. XI, p. 248.

3. La pénitente est agenouillée devant l'image de la sainte Vierge, puis dans l'église où elle a pu entrer; elle achète les trois pains; elle reçoit l'absolution de ses fautes; elle s'éloigne; elle passe le Jourdain; elle chemine au-delà du fleuve, encore complétement vêtue; elle est entièrement nue; Zozime lui jette son manteau; il lui donne la sainte communion.

4. *Caract. des Saints,* p. 247. Cette verrière est plus incomplète que celle de Bourges; il doit en manquer environ la moitié; il est resté neuf médaillons, rangés sur trois lignes

broke[1], pour citer des monuments très-différents. Dans l'un et l'autre de ceux-ci, sainte Marie-Égyptienne est elle-même toujours nimbée. Il n'en est pas moins remarquable qu'à Bourges on ait eu ces réserves pour cette sainte pénitente, tandis qu'on ne les avait pas pour sainte Marie-Madeleine.

Les plus célèbres des saintes Pénitentes sont ensuite sainte Pélagie d'Antioche et sainte Thaïs d'Alexandrie, dont la fête se rencontre le même jour, le 8 octobre. L'une et l'autre, publiquement livrées au péché, exerçaient sur la jeunesse de ces deux villes les plus entraînantes séductions, lorsqu'elles furent converties, celle-ci par le saint solitaire Paphnuce, celle-là par les prières du saint évêque Nonnus. Saint Paphnuce feignit de chercher un lieu où il pût pécher hors de la vue de Dieu, et réveilla ainsi chez Thaïs la pensée de la présence divine; ensuite il lui fit entrevoir l'abîme où elle se précipitait, la décida à brûler publiquement toutes ses parures, tout ce qui était le produit et l'aliment de ses vices, et à se renfermer dans une étroite cellule, où pendant trois ans elle demeura murée. Il fut connu ensuite, par révélation, qu'elle était parfaitement purifiée; on l'admit au nombre des religieuses d'un couvent voisin; mais, consumée par l'amour de Dieu et la componction, elle rendit son âme à Dieu quinze jours après. Dans la vignette d'un légendaire vénitien, vignette publiée par le P. Cahier[2], on la voit agenouillée devant saint Paphnuce, et ensuite conduite par le saint vieillard dans la cellule où elle consent à se renfermer. Dans la vignette de la *Légende dorée* italienne de 1575, on la voit faisant brûler ses meubles et ses joyaux, et ensuite montrant sa tête à la fenêtre de la cellule où saint Paphnuce vient la visiter.

Sainte Thaïs, avant sa conversion, n'exerçait de prestige que par sa beauté; sainte Pélagie avait de plus à son service, paraît-il, les prestiges du talent : c'était une comédienne en vogue[3]. Lorsque saint Nonnus, au

horizontales; on y voit la Sainte achetant les pains; s'en allant dans le désert; en extase; parlant à saint Zozime. Cette scène est la seule où elle ne soit pas vêtue d'une tunique : elle s'y montre entièrement couverte de ses cheveux; vient ensuite la scène de la communion, puis celle de la mort. Dans le médaillon central de la ligne supérieure, a lieu l'ensevelissement avec l'aide du lion. Ce lion arrive dans le médaillon de droite; l'âme de la Sainte, dans le médaillon de gauche, est au milieu d'une auréole enlevée par les Anges.

1. *Acta Sanct.*, préambules de Mai, 1er Avril. Par exception, au lieu d'une image de la Sainte, dans un caractère de généralité, on l'a mise en action dans quatre scènes : elle fuit toute nue devant saint Zozime; couverte du manteau du saint Abbé, elle est soulevée sur un nuage devant lui; elle lui parle; elle est ensevelie par ses soins, avec l'aide du lion.

2. *Caractéristiques des Saints*, p. 386.

3. Le P. Cahier blâme avec grande raison les artistes qui en ont fait une saltimbanque de bas étage. (*Caract. des Saints*, p. 547.)

milieu d'une prédication, fut interrompu par l'attention qu'elle excitait, ce fut par la douleur de voir une créature si merveilleusement douée, faire servir tout ce qu'elle avait reçu de Dieu à la perte des âmes, qu'il se sentit poussé à prier si vivement pour elle. Pélagie revint l'entendre : elle fut touchée par la grâce, elle distribua ses biens aux pauvres, et se retira sur le mont des Oliviers, près de Jérusalem, où elle passa le reste de ses jours dans la pénitence. Dans le *Ménologe* de Basile, au xe siècle, on l'a représentée deux fois dans une seule miniature : richement parée, elle se présente à saint Nonnus qui est assis devant elle; humblement vêtue, elle s'avance ensuite vers la porte d'un couvent[1]. Dans le *Calendrier moscovite* de Papebroke, elle a le costume grave, attribué en général aux Saintes qui se sont consacrées à Dieu. Dans la *Légende dorée* italienne de 1575, on la voit, sur le premier plan, la tête nue, prosternée ou plutôt étendue aux pieds de saint Nonnus, et sur un second plan, faisant la distribution de ses biens. Flandrin, à Saint-Vincent-de-Paul, l'a représentée en présence d'une colonne de théâtre, avec un masque aussi de théâtre à ses pieds; elle détache de son cou un collier de perles, pour le jeter bien loin d'elle; son sentiment est celui d'une âme qui rentre en elle-même[2]. Cette mise en action modérée convenait particulièrement dans le genre de composition adopté par l'artiste : cette composition est une marche; il convient que, pour avancer dans la voie où elle s'engage avec ses compagnes, sainte Pélagie se débarrasse de tout ce qui serait un obstacle. Si on avait à la faire apparaître plus absolument comme une patronne que l'on soit invité à invoquer, nous aimerions mieux pour elle et de même pour sainte Thaïs, que, les objets de vanité qu'elles ont abandonnés étant déjà jetés à leurs pieds, où ils serviraient suffisamment à les faire reconnaître, on les vît vêtues comme elles l'étaient lorsqu'elles avaient achevé de se donner entièrement à Dieu, leur expression exprimant, avec le repentir, la plus parfaite confiance dans les miséricordes divines.

1. Cette miniature a été publiée par d'Agincourt, *Peinture*, pl. XXXI, fig. 6.
2. Cahier, *Caractéristiques des Saints*, p. 547.

ETUDE XIV.

DES SAINTES MARTYRES.

I.

SAINTE PERPÉTUE, SAINTE FÉLICITÉ ET AUTRES SAINTES FEMMES MARTYRES.

Après sainte Marie-Madeleine, toutes les Saintes invoquées nommément dans les Litanies des Saints sont des Vierges et des Martyres, à l'exception d'Anastasie, la sainte veuve qui termine la série. Dans le Canon de la messe, que nous prenons aussi pour guide, et où l'on retrouve à peu près les mêmes noms, ils sont précédés de ceux de sainte Félicité et de sainte Perpétue; et, sans préjuger en rien de l'ordre des mérites, nous suivons celui de la sainte liturgie, en faisant passer les premières les saintes Martyres de Carthage. L'importance de leurs Actes au point de vue de l'authenticité, comme à celui de l'intérêt dramatique, l'importance aussi du rôle qu'y jouent ces deux saintes Femmes, préférablement à leurs saints compagnons, sont de nature à les faire beaucoup valoir; cependant leur culte s'est peu popularisé, et on ne les a que rarement représentées.

A Ravenne, dans les mosaïques de Saint-Apollinaire-le-Neuf, sainte Perpétue figure dans le cortége des Saintes; mais on se souvient qu'elles y sont toutes désignées par leurs noms seulement, et n'ont d'ailleurs entre elles rien qui les distingue. Nous donnons maintenant la figure de sainte Perpétue entourée de ses compagnons, que nous avons signalée précédemment dans le *Ménologe* de Basile, comme exprimant la pensée du martyre, non par le spectacle des tortures, mais par l'élan vers le ciel d'une âme qui s'offre à Dieu en sacrifice. Si l'on voulait s'attacher plus rigoureusement aux faits, on la montrerait, dans le même sentiment,

« plus ancien exemple est un fragment de fresque très-curieux, trouvé « dans les Catacombes, et maintenant conservé au Vatican. Elle est debout « au milieu de ses fils, les bras étendus dans l'attitude de la prière, et de « proportion colossale, comparativement aux autres figures qui sont ran- « gées sur la même ligne de chaque côté, avec leurs noms au-dessous [1]. »

De cet antique monument, qui semblerait du VIIe ou du VIIIe siècle, nous passons sans intermédiaire à une crosse en bois doré, dessinée par le P. A. Martin, dans l'église de Sainte-Ursule, à Cologne, et qui paraît du XVe siècle. Dans sa volute sont représentées, sur une face, sainte Ursule, sur l'autre, sainte Félicité, abritant de leurs manteaux, à la manière d'une Mère de miséricorde, la première, ses compagnes, la seconde, ses sept fils, réduits à des proportions moitié moindres que les leurs [2]. C'est un moyen de concentration fort usité pour sainte Ursule, et très-préférable à celui qui a été employé dans la chronique de Nuremberg (1493), où sainte Félicité tient sept têtes enfilées par un glaive.

Un tableau de Neri de Bicci (1476), qui se trouve dans la sacristie de l'église de Sainte-Félicité, à Florence, représente la Sainte assise sur un trône, avec ses sept fils, de moindre dimension, répartis à droite et à gauche. Dans un autre tableau, également cité par Mme Jameson, et qui se trouve dans l'église de Saint-Maurice, à Mantoue, elle les présente à la sainte Vierge [3]. Ces représentations sont bien préférables, mais elles demandent de l'espace, et il arrive souvent que, n'ayant pas tout un tableau à consacrer à une Sainte, on ne pourra bien la caractériser qu'en lui associant le souvenir de tous ses enfants. On doit louer H. Flandrin de l'avoir introduite avec eux, dans ses panathénées chrétiennes de Saint-Vincent-de-Paul, et le P. Cahier, qui le lui a conseillé. Dans ce groupe, les fils de sainte Félicité sont représentés comme de très-jeunes enfants, tandis que, dans la réalité, les aînés devaient avoir atteint la force de la jeunesse, et les plus jeunes avoir dépassé l'adolescence. Dans leur interrogatoire, ils ne parlent nullement comme des enfants. Si l'on admet qu'ils aient pu être représentés tout petits enfants, c'est comme artifice de composition et pour les grouper sous la main de leur mère. Dirait-on qu'ils ont été enfants, et qu'ils sont représentés en tant qu'élevés par leur mère

1. *Legendary art*, p. 644.

2. *Mélanges d'Archéologie*, T. IV, p. 250; *Caract. des Saints*, p. 472. — M. l'abbé Bock a publié l'autre face de cette crosse, où l'on voit sainte Ursule (*Trésors de Cologne*, pl. VI, fig. 22), et il donne le groupe opposé comme représentant une Mère de miséricorde. Nous adoptons préférablement l'opinion du P. Martin, eu égard au nombre sept des petits personnages abrités sous le manteau, et aussi parce que la correspondance entre sainte Ursule et sainte Félicité nous paraît plus naturelle.

3. *Legendary art*, p. 644, pl. VI.

pour le martyre? mais alors ils ne devraient pas encore en porter la palme, si on prenait la situation à la rigueur. Cette observation n'a qu'un but : de montrer qu'obligé soi-même de recourir à des artifices de composition, on ne doit pas être trop sévère pour ceux qui ont été employés plus anciennement. En plaçant près de sainte Félicité, ses fils de proportion moindre que la sienne, et cependant adultes, on usait d'un procédé plus archaïque, mais on se tenait plus rapproché de la vérité de fait.

Si on veut une mère qui, dans son martyre, ait été accompagnée, en réalité, de son jeune enfant, on trouve cette situation touchante en sainte Julitte et saint Cyr. Il y a là plus d'un sujet bien propre à inspirer les artistes, soit que l'on représente ce petit enfant de trois ans entre les mains du juge, et résistant à ses caresses pour tendre les bras à sa mère, et s'écrier avec elle qu'il est chrétien; soit que, déjà précipité sur les marches du tribunal, son tendre regard s'illumine d'un rayon céleste au moment où il rend à Dieu son âme innocente. Et la mère, au milieu de ses propres tortures, on la verra s'oublier elle-même, et, les yeux dirigés vers le jeune Martyr, tous ses muscles contractés par l'émotion et la douleur, lui sourire cependant des lèvres. Nous ne citons point de tableau, parce que nous n'en connaissons pas par nous-même qui soit digne du sujet. Cependant les églises dédiées à saint Cyr sont nombreuses, et il ne manque pas d'occasions de le représenter avec sa mère. Dans un tableau d'autel, au centre d'une verrière absidiale, qu'on les pose l'un et l'autre debout, le fils en avant, comme on les voit dans le *Calendrier moscovite* de Papebroke : sainte Julitte tient une petite croix, le petit saint Cyr joint les mains [1]. Nous le maintiendrions volontiers dans cette position, comme s'offrant perpétuellement lui-même à Dieu dans un sentiment naïf; sainte Julitte porterait la palme de leur commune victoire,— on pourrait dire une double palme,—heureuse de paraître devant ce même Dieu avec un trésor qu'il lui avait confié pour qu'elle en accrût la valeur, et qu'elle lui rend lorsque le prix de ce cher enfant, en effet, est plus que décuplé par l'effusion de son sang; heureuse de présenter aux fidèles son jeune Saint, devenu pour eux un puissant protecteur [2].

Sainte Anastasie, la dernière des saintes Martyres inscrites au Canon de la Messe, et invoquées dans les Litanies, doit aussi être comptée parmi

1. *Acta Sanct.*, T. I de Mai, pl. xxxv, au 15 juillet.

2. Le P. Cahier (*Caract. des Saints*, p. 706) a publié des méreaux de la cathédrale de Nevers ou de la collégiale d'Issoudun, où saint Cyr, devenu un jeune homme, arrête un sanglier. Il paraît que ce serait en souvenir d'un acte de protection exercé en faveur d'un roi menacé par un sanglier à la chasse. On pense que ce pourrait être Charlemagne ou Charles le Chauve.

les saintes Femmes d'abord engagées dans les liens du mariage, plutôt que parmi les saintes Vierges. Nous le disons avec quelque incertitude, parce qu'il y a plusieurs Saintes de ce nom, et qu'on a pu les confondre, ou bien, au contraire, en faire plusieurs d'une seule dont la fête est célébrée, suivant les lieux, à des jours différents. Ainsi le P. Cahier applique à sainte Anastasie, dont la fête se célèbre au 15 avril, et qu'il dit martyrisée sous Néron, ce que Paciaudi et dom Guéranger entendent de sainte Anastasie honorée le 25 décembre, et martyrisée sous Dioclétien. C'est celle-ci que Paciaudi désigne comme étant nommée au Canon de la Messe. Sur le beau diptyque grec en ivoire qu'il a publié, et qui doit remonter au moins au XIIIe siècle, elle est caractérisée au moyen d'une fiole contenant le baume salutaire dont elle se servait pour panser les plaies des Martyrs [1]. Or, la Sainte honorée le 25 décembre et martyrisée sous Dioclétien, à laquelle Paciaudi fait l'application de cette image, aurait été, selon dom Guéranger, épouse d'un Romain nommé Publius, resté païen, et dont elle aurait eu beaucoup à souffrir, à raison même des secours qu'elle donnait aux serviteurs de Dieu. Restée veuve, elle se serait plus que jamais dévouée au soulagement des confesseurs de la foi, et enfin, arrêtée elle-même, elle aurait été brûlée vive [2]. C'est, en effet, au milieu des flammes qu'elle est représentée, au 25 décembre, dans la traduction italienne de la *Légende dorée* de 1575 : « Admirons ici, dit l'abbé de Solesmes, la délicatesse maternelle de la sainte Église qui, voulant associer le nom d'une « Sainte à la gloire de cette solennité, dans laquelle triomphe si merveilleusement la virginité de Marie, a choisi de préférence une sainte « veuve, pour montrer que l'état du mariage, quoiqu'inférieur en sainteté « et en dignité à celui de la continence, n'est cependant pas déshérité des « bénédictions que le divin enfantement a méritées à la terre. »

1. Paciaudi, *De Cultu S. Joan. Baptistæ*, p. 389, 390 ; Cahier, *Caract. des Saints*, p. 552. Le P. Cahier dit que la Sainte dont il parle eut les seins et la langue arrachés, les pieds et les mains coupés, et enfin la tête tranchée.

2. Guéranger, *Le Temps de Noël*, 1845, p. 225. Le doute que nous laissons subsister ne porte pas sur le récit adopté par l'éminent écrivain, mais sur la question de savoir — ce qui nous paraît probable, mais non pas certain — si la sainte Anastasie du Canon de la Messe et des Litanies est celle-là même qui figure dans ce récit.

II.

DES VIERGES ET MARTYRES EN GÉNÉRAL, ET PARTICULIÈREMENT DE SAINTE AGATHE ET SAINTE LUCIE.

Quatre Vierges et Martyres sont nommées au Canon de la Messe, pour exprimer avec sainte Félicité et sainte Perpétue d'abord, sainte Anastasie ensuite, et un certain nombre d'Apôtres et de Martyrs, toute l'assemblée des Saints. Aux noms de sainte Agathe, de sainte Lucie, de sainte Agnès, de sainte Cécile, les Litanies ajoutent celui de sainte Catherine. Outre ce groupe choisi, combien d'autres Vierges, qui, ayant scellé de leur sang leur fidélité au divin Époux, tiennent ou ont tenu le premier rang parmi les Saintes dont le culte est ou a été le plus répandu, le plus populaire, et par conséquent dont le nom a eu le plus de retentissement dans les arts! Sainte Thècle, dans l'ordre du temps, ouvre la marche de cette phalange, empreinte à la fois d'un si doux et si brillant éclat, et elle est réputée la première des Martyres, quoiqu'elle ne soit pas morte dans les tourments, comme saint Étienne est le premier de tous les Martyrs. Elle donne lieu de penser que, si les saints Diacres ont quelques titres pour fournir plus particulièrement le type du martyre, les Vierges consacrées à Dieu peuvent, jusqu'à un certain point, prétendre à une semblable prérogative. D'autres illustres Martyres peuvent être invoquées avec elles, quelquefois avant elles; mais à voir comment le sentiment chrétien, livré à la liberté de ses manifestations, s'est porté de préférence vers les Vierges; à voir tant de Vierges partager le même honneur, il semble que, de règle commune, la virginité est demandée comme condition pour constituer la victime par excellence. Sainte Barbe, sainte Marguerite, sainte Ursule, sont, avec sainte Catherine, considérées par Mme Jameson comme exerçant, sur toute la chrétienté, un patronage spécial; et, par cette raison, elle les range dans une catégorie supérieure. Sans les mettre au-dessus des Saintes que nous avons nommées, nous pouvons bien, avec elles, les ranger sur une même ligne, et sur cette ligne encore sainte Euphémie, sainte Dorothée, sainte Apollonie ont droit à trouver place. Si nous ne devions nous borner, pourquoi n'y rangerions-nous aussi sainte Eugénie, sainte Christine, sainte Justine, et tant d'autres? Sainte Philomène, pour n'avoir été que tardivement connue, n'en aura pas moins de

droit à partager le même honneur. Nous croyons cependant que, pour remplir et ne pas dépasser les termes de notre programme, nous devrons nous contenter, après avoir parlé succinctement de la première des Martyres, puis de sainte Agathe et de sainte Lucie, de consacrer une notice un peu plus développée seulement à sainte Agnès, à sainte Cécile, à sainte Catherine et à sainte Ursule, qui représentent quatre types plus remarquablement distincts, et de donner, pour les autres que nous avons d'abord nommées, des indications plus rapides.

« Les Actes de sainte Thècle », dit le P. Cahier, « ne nous sont point « parvenus avec des caractères suffisants d'authenticité; mais l'Église, « dans les prières des agonisants, maintient le souvenir de trois tortures « (flammes, bêtes farouches et animaux venimeux), dont la Sainte fut « affranchie par l'assistance d'en haut [1]. » De là il résulte que l'on a pu représenter sainte Thècle tenant à la main un globe de feu [2]; la représenter assise dans une arène et entourée de bêtes féroces qui dorment et reposent près d'elle [3]; la représenter entre deux serpents qui se dressent, comme nous verrons aussi sainte Euphémie [4]. Le propre de sainte Thècle nous paraît être d'exprimer spécialement la confiance en la protection divine au milieu des tourments. Son rôle est en rapport avec le mode de représentation du martyre adopté par les premiers chrétiens, lorsqu'ils choisissaient, comme en ayant été le type, Daniel dans la fosse aux lions, les trois jeunes Hébreux dans la fournaise. Il est remarquable aussi que l'on dise dans ses Actes qu'elle obtint de son juge même de voir sa virginité respectée, et de paraître décemment vêtue dans l'amphithéâtre où elle fut exposée aux bêtes, tandis que les Vierges, ses émules, ont, dans la suite, presque toutes eu à lutter contre l'infâme lubricité des tyrans dont elles affrontaient ainsi plus que la cruauté; et c'est afin de préserver leur pureté virginale, que se sont ordinairement manifestés, en leur faveur, les plus merveilleux effets de la puissance divine.

Sainte Agathe subit une épreuve plus perfide que n'était la violence, lorsque l'impie Quintien la livra à une femme perdue qui, pendant plus d'un mois, la tenant dans sa maison, employa, pour la faire succomber, tous les genres de séductions. Il eût été plus facile de faire fondre un roc que de faire fléchir la vertu d'Agathe, selon l'expression attribuée à la malheureuse qui, près d'elle, avait joué ce rôle satanique. En effet, ce

1. *Caractéristiques des Saints*, p. 451. Nous citons avec le P. Cahier le texte liturgique: *Sicut beatissimam Theclam... de tribus atrocissimis tormentis liberasti, sic dignaris animam hujus servi*, etc.

2. *Caractéristiques des Saints*, p. 284.

3. Guénebault, *Dict. iconograph.*, col. 596.

4. *Ib.*, *Dict. icon. des Monuments*, T. II, p. 389.—*Caract. des Saints*, p. 751.

qui semble dominer dans le caractère de sainte Agathe, c'est la force et une noble fierté. Elle n'avait cependant, paraît-il, que quatorze à quinze ans; il ne faut pas l'oublier, comme on l'a fait dans certains tableaux où, pour la rendre capable de supporter toute l'atrocité de son supplice, on en a fait une sorte d'athlète, qui résiste, tout en subissant les convulsions de la douleur; la force d'âme, ou plutôt la force d'en haut qui l'assiste, n'en sera que plus sensible, si on la voit dans une tendre jeune fille. Nous disons tendre; il ne serait pas à propos toutefois de la représenter aussi délicate, ni aussi candide qu'il pourra convenir de le faire pour sainte Agnès, qui était à peu près du même âge. Ce qui détermine son caractère, c'est la fermeté avec laquelle elle affirma, devant le juge, sa noblesse de race et sa noblesse de chrétienne. Ce sont surtout ces paroles, lorsqu'il lui fit arracher les seins : « Cruel tyran, ne devrais-tu pas rougir de me faire « cette injure, toi qui as sucé les mamelles de ta mère? » Sanglant reproche qui, au dire de Mme Jameson, peut, jusqu'à un certain point, s'appliquer aux artistes dont tout à l'heure nous dépeignions les œuvres. C'est surtout le cas ou jamais d'appliquer cette pensée, que, dans la représentation chrétienne du martyre, l'élévation, la sérénité de l'âme doit toujours dominer l'impression des tortures.

On possède diverses images de sainte Agathe, du VIIIe et du IXe siècle. Au premier, ou environ, paraîtraient appartenir des peintures conservées dans les catacombes de Saint-Janvier, à Naples, où elle est désignée par son nom [1]. Dans la mosaïque absidiale de la cathédrale de Capoue, mise en regard de saint Etienne [2], elle paraît avoir été prise, avec lui, comme un type par excellence du martyre. Dans la mosaïque également absidiale de Sainte-Cécile, à Rome, elle est donnée comme pendant à la Sainte titulaire, et traitée avec une distinction spéciale, car c'est elle qui est chargée de présenter au souverain Roi le pape Pascal II, auteur de la mosaïque, et une couronne royale repose sur sa tête [3]. Dans tous ces monuments, d'ailleurs, elle porte dans son costume, comme dans son attitude, le caractère de dignité que l'on attribuait communément aux Vierges et aux Martyres dans l'antiquité chrétienne, sans aucun insigne spécial qui pût la faire distinguer, si elle n'était pas nommée. Il en est de même dans les *Ephémérides moscovites* [4], à cela près qu'au lieu d'un costume princier, elle et ses compagnes portent plutôt une sorte d'habit monastique, pour exprimer leur consécration à Dieu, et une petite croix,

1. D'Agincourt, *Peinture*, pl. XI, fig. 9.
2. Ciampini, *Vet. Mon.*, T. II, pl. LIV.
3. *Ib.*, *id.*, T. II, pl. LII; d'Agincourt, *Peint.*, pl. CV, fig. 12.
4. *Acta Sanct.*, Maii, T. I, 5 Fév., p. XVI.

pour dire leur martyre. Quand l'usage des attributs fixes s'est répandu dans notre iconographie occidentale, on lui a mis à la main les seins qu'on lui avait coupés ou l'instrument qui avait servi à les lui arracher, de grandes tenailles ordinairement. Il n'y a aucune objection à faire contre ce dernier attribut, pourvu qu'on ne le réduise pas à de trop petites proportions, car, alors. on peut le confondre avec les pinces de sainte Apollonie, entre lesquelles on n'a pas toujours le soin de placer les dents qui furent arrachées à celle-ci. Ainsi, la vierge que le Beato Angelico, sur le reliquaire de *Santa Maria Novella*, a représentée portant des tenailles, est probablement sainte Agathe; mais nous n'en avons pas la certitude, et nous disons la raison de notre doute. Les seins posés dans la main de la Sainte, sur un plateau ou autrement, n'ont pas cet inconvénient, mais ils donnent lieu à d'autres objections. Ces objections sont de même nature que celles adressées aux représentations des Saints décapités, auxquels on fait porter leur propre tête. Le cardinal Frédéric Borromée pose la question relativement à saint Jean-Baptiste, et la résout négativement; il applique aussi la même solution aux yeux que l'on met à la main de sainte Lucie, bien plus habituellement que les seins dans celle de sainte Agathe[1]; mais au temps du pieux cardinal, on ne s'était peut-être pas assez rendu compte du genre de vérité attaché à ces sortes d'attributions emblématiques, et l'arrêt qu'il a porté serait peut-être susceptible de révision.

Les yeux que l'on fait ainsi porter à sainte Lucie, ne sont point, quant à elle, un souvenir de son genre de martyre; s'il est dit quelque part qu'on lui ait arraché les yeux[2], ce n'est que dans des historiettes très-récentes, bien postérieures même à la *Légende dorée*, et qui, loin d'avoir nullement influé sur l'usage iconographique dont nous parlons, en proviennent au contraire; et cet usage ne remonte certainement pas au delà du XIVe siècle. Dans le plus ancien exemple que nous puissions en citer, la Sainte ne porte pas deux yeux: elle en porte six d'une main, dans une coupe, et un septième de l'autre main, ce qui exclut tout à fait la pensée qu'on ait voulu ainsi représenter ses propres yeux. Cet exemple est donné par Angeletto da Gubbio (1300-1330), dans un tableau publié par M. Rosini[3] : tableau dans lequel la gracieuse figure de la Sainte est en

1. *De Pictura sacra*, L. II, cap. X. (*Symbolæ Litterariæ*. Rome, 1751, T. VII.)

2. On a attribué mal à propos à sainte Lucie ce qu'on raconte d'une autre vierge qui se serait arraché les yeux pour résister aux poursuites d'un jeune homme qui lui faisait compliment de leur beauté, et qui aurait ensuite recouvré miraculeusement la vue. (Sarnelli, *Lettere Ecclesiastiche*, T. III, Lett. VI, p. 16; Cahier, *Caract. des Saints*, p. 105; Mme Jameson, *Legendary art*, p. 615.)

3. Rosini, *Storia della Pitt. ital.*, T. I, p. 180.

rapport avec l'idée qu'on doit se faire de son caractère. L'attribution des yeux lui a été faite à raison de son nom : Lucie, c'est-à-dire lumière; par le même motif, on lui attribue souvent une lampe, et Flandrin, à Saint-Vincent-de-Paul, lui a mis un cierge à la main (pl. xxii, fig. 3); c'est ainsi que l'a caractérisée le Beato Angelico, sur le reliquaire de *Santa Maria Novella,* et ce mode de désignation, qui ne souffre aucune objection, est peut-être préférable, quoique moins usité. Ce nom de Lucie est cause aussi que le Dante a fait intervenir cette aimable Sainte dans son poëme, comme étant le type de la lumière répandue dans les âmes bienheureuses, de même que Béatrix, avertie par Lucie du danger que court le poëte, est celui de la céleste béatitude[1]. Revenant aux circonstances mêmes du martyre de notre Sainte, ce qu'on y voit de plus saillant, c'est ce qui fut vainement tenté contre sa virginité. Pascasius, son juge, dont le nom doit être voué à une infamie perpétuelle, avait ordonné qu'elle fût livrée au bon plaisir des débauchés de la ville de Syracuse, jusqu'à ce que mort s'ensuivît. Lorsqu'on voulut l'emmener pour l'exécution de la sentence, elle demeura immobile, fixée où elle était par une force irrésistible ; on voulut alors la brûler sur place; mais les flammes la respectèrent, et il fallut l'égorger pour consommer son martyre. En effet, c'est une palme et un poignard à la main, avec une plaie saignante à la gorge, qu'elle est représentée dans une figure de la galerie de Sienne, attribuée à Fra Angelico par Mme Jameson. Dans un tableau de Carlo Dolci, de la galerie des Ufizzi, à Florence, des rayons de lumière brillent autour d'une plaie semblable [2]. Dans la *Vie des Saints* manuscrite du xviie siècle, dont nous citons quelquefois les mauvaises miniatures, comme écho du langage iconographique le plus usuel alors, sainte Lucie est aussi caractérisée au moyen d'un glaive qui lui traverse la gorge. Dans la traduction italienne de la *Légende dorée* de 1575, elle est représentée au moment où l'on fait de vains efforts pour l'arracher du lieu où elle est miraculeusement fixée; sur le second plan, on la revoit au milieu des flammes.

D'après cet ensemble de données, on jugera facilement que nos deux Saintes siciliennes, la vierge de Catane et celle de Syracuse, peuvent être considérées comme deux sœurs, selon la propre expression attribuée à celle-ci dans ses Actes. Toutes les deux se présentent avec un grand caractère de fermeté; mais, pour les distinguer, on insistera sur l'élévation et l'héroïsme de sainte Agathe, sur l'éclat plus doux répandu par sainte Lucie, si bien rendue par Flandrin, dans ses fresques, où nous la voyons associée à sainte Cécile (pl. xxii, fig. 3).

1. *Divina Comedia, Inferno*, cant. ii. vers 96.
2. Mme Jameson, *Legendary art*, p. 619.

III.

SAINTE AGNÈS.

Il en a été de sainte Agnès comme de sainte Lucie : son nom a inspiré les moyens qui servent à la caractériser. Il faut, d'ailleurs, que ce nom ait été providentiellement choisi, tant il est en rapport avec le caractère de cette candide Vierge. AGNÈS, dit saint Augustin, *latine* AGNAM *significat, græce* CASTAM. *Erat quod vocabatur merito coronabatur* [1]. « Agnès, « qui, en latin, signifie *jeune brebis*, en grec signifie *chaste*. Elle méritait « bien d'être couronnée, celle qui était ce que disait ce nom. » Agnès a été, après saint Pierre et saint Paul, puis saint Laurent, plus honorée à Rome qu'aucun autre Saint, et l'on peut dire qu'elle est demeurée une des principales patronnes de la ville. Elle est aussi, de toutes les Saintes, celle dont on a des images personnelles plus anciennes. Quatorze des fonds de verre à figures dorées, trouvés dans les Catacombes, lui sont consacrés ; elle y est nommée [2]. Sur un de ces antiques monuments, elle est représentée entre le Christ et saint Laurent ; sur trois autres, entre saint Pierre et saint Paul—nous reproduisons un de ces verres à la page suivante— ; sur un cinquième, entre deux autres Saints ; sur un autre, entre deux colombes, qui portent des couronnes dans leurs becs ; sur trois encore, entre deux oliviers. Elle est deux fois associée à Marie, et, sur un dernier fragment, on peut supposer qu'il en était de même. Il est à croire que, pour la représenter ainsi, il a fallu qu'on l'envisageât comme un type de la virginité : c'est la virginité en sa personne que l'on exaltait, plus encore qu'on ne prétendait l'exalter elle-même. Il ne faudrait, d'ailleurs, voir dans ces petits monuments aucune intention qui tendît à faire un portrait, ni même aucune attribution d'un caractère spécialement personnel. A considérer le culte rendu à la Sainte elle-même, en pareille circonstance, on doit comprendre qu'on ne pouvait pas lui rendre de plus grands honneurs que de lui appliquer les moyens de glorification

1. August., *Serm.*, 273, cité par Mgr Bartolini, *Acta del martirio della N. Verg. rom. S. Agnese*, Rome, 1858, in-4°, p. 230.

2. Bartolini, *S. Agnese*, pl. II, XI ; Garucci, *Vetri ornati*, pl. XXI, XXII. Voici les différentes formes que prend sur ces verres le nom de la Sainte : A[illegible]ES, ANE, AGNE, ANGNE, ANNE, AGNES.

qui s'entendaient de la femme régénérée par excellence, et qui n'étaient pas autres pour la personnification de l'Église, pour la Mère de Dieu elle-même.



45

Sainte Agnès.
(Fond de verre à figures dorées.)

La plus ancienne image de sainte Agnès est ensuite la mosaïque de sa basilique, sur la voie Nomentane, due au pape Honorius Ier (623), image elle-même, par conséquent, d'une antiquité telle que, — à part les peintures de Chalcédoine représentant le martyre de sainte Euphémie, dont nous n'avons qu'une description, et la série de Saintes représentées à Saint-Apollinaire-le-Neuf, à Ravenne, mais toutes semblables, et distinguées seulement par leurs noms, — nous ne pouvons citer aucune autre représentation d'une Sainte bien connue qui remonte aussi haut. Ce qui rend cette mosaïque encore plus remarquable, c'est que la Sainte en occupe le centre, tandis que, dans les autres mosaïques absidiales, cette place est réservée pour le Christ : sa très-sainte Mère et les patrons particuliers ne viennent qu'ensuite, sur les côtés, comme faisant partie de la cour du souverain Roi ou lui étant présentés. Ici sainte Agnès est considérée comme la reine elle-même : aussi porte-t-elle des habits

royaux, et sur sa tête repose une couronne princière, distincte de la couronne qu'elle a méritée par son martyre, et que la main divine tient suspendue au-dessus de sa tête. C'est aussi une particularité unique, parmi les monuments de l'antiquité chrétienne, que les instruments de son martyre soient placés sous ses pieds : le feu, avec lequel on essaya vainement de la brûler ; l'épée, dont on se servit pour l'égorger.

Il ne faut, d'ailleurs, nullement chercher dans cette image le caractère d'ingénuité et de candeur qui semble devoir être propre à sainte Agnès ; la pensée de l'exalter apparaît seule,— comme dans toutes les représentations des autres Vierges, ses compagnes, dans la cour céleste, — avant la seconde partie du moyen âge. Rien là n'annoncerait non plus qu'elle n'était qu'une adolescente de douze à treize ans, lorsqu'elle fut appelée à confesser sa foi. Il est vrai que, dans les Actes mêmes qui nous l'apprennent, elle paraît devant le préfet de Rome avec une assurance toute virile ; rien ne l'embarrasse, rien ne l'intimide, elle répond à tout. Sa virginité lui est mille fois plus précieuse que la vie. Le préfet Simpronius lui fit bientôt des menaces infâmes, et il ne dépendit pas de lui qu'elles ne reçussent leur complète exécution : elle ne s'intimida pas, et témoigna d'une confiance de plus en plus grande en son divin Époux. Elle ne doute pas un instant qu'il ne fasse tout pour préserver de toute souillure celles qui se sont données à lui. Mais c'est en cela qu'apparaît son caractère spécial de candeur et d'ingénuité. Sainte Lucie, à de pareilles menaces, avait répondu en se réfugiant dans la pensée de la pureté de l'âme, que ne saurait atteindre aucune des souillures involontaires du corps : la chasteté de son corps n'en fut pas moins miraculeusement et victorieusement protégée. On voit cependant quelle est la nuance des caractères : Agnès ne soupçonne même pas que cette protection puisse un instant lui manquer. Et à quelles épreuves ne fut pas mise cette confiance, nous ne dirons pas candide, mais ravissante de candeur ! Lucie reste fixée à la place où elle avait confessé sa foi. Agnès est entraînée jusqu'au bouge où doit s'exécuter l'odieuse sentence ; elle y est dépouillée de tous ses vêtements : sa chaste confiance ne fléchit pas, mais aussi comme elle est aussitôt surabondamment justifiée ! On la dépouille : sa chevelure s'accroît tout à coup et la met à l'abri de tout regard impur, autant que le vêtement le plus complet. Ce n'est pas assez : un Ange la protége, et répand autour d'elle une lumière si éblouissante que, fût-elle restée nue, il serait impossible de la voir ; bien plus, voilà encore une robe éclatante de blancheur qui lui est offerte, et dont, à l'instant même, elle s'est revêtue. Impossible même aux plus téméraires de la considérer ; ils reculent, cédant à la manifestation divine, et l'on sait comment le fils du préfet paya de sa vie, sans pouvoir l'atteindre, une audace plus

effrontée. Agnès l'ayant ressuscité, le préfet Simpronius s'étant avoué vaincu, ce fut alors qu'Aspasius, qui l'avait remplacé sur le tribunal, après avoir essayé vainement de faire périr la jeune Sainte dans les flammes, lui fit plonger dans la gorge le glaive qui lui donna la mort. C'est là le sujet du tableau le plus célèbre qui ait été consacré à sainte Agnès, celui du Dominiquin, dans la galerie de Bologne. La Sainte se relève à demi sur un bûcher, jetant les yeux au ciel et tendant le cou au glaive qui lui en ouvre l'accès. On voit que le peintre, dans ce tableau, a voulu, jusqu'à un certain point, entrer dans le caractère de douceur et de simplicité propre à la Martyre; mais il ne l'a fait que superficiellement, et ce qu'il y a de vrai dans ce côté de son œuvre, est trop facilement effacé par le grand tapage qui se fait au ciel et sur la terre autour de la douce Vierge; elle ne ressort pas assez; et nous souscrivons au mot de Mme Jameson, qui résume l'impression produite par ce tableau, en disant qu'il fait l'effet d'un « meurtre plutôt que d'un martyre ». La description que fait l'auteur, d'un autre tableau du même artiste, qui se trouve à Windsor, également nous séduit peu. On n'y voit que sainte Agnès, son agneau et un Ange : l'œuvre est cependant, d'ailleurs, d'un caractère trop somptueux. Nous aimons beaucoup mieux un autre tableau du Dominiquin, de bien moindre importance, où sainte Agnès est seulement représentée tenant l'agneau. A partir du XIIIe ou du XIVe siècle, c'est là son attribut habituel. L'agneau est caressant, et Agnès participe du caractère de son gracieux emblème; ni l'un ni l'autre ne songent dans ce moment à leur rôle de victime, mais on sent qu'ils seront toujours prêts à se laisser égorger. Ce n'est pas toute la vérité quant à la jeune martyre : il ne faut pas oublier comment, dans sa candeur même, elle fut vigoureuse dans la confession de sa foi. Le Beato Angelico, de tous les artistes celui qui l'a représentée de la manière la plus exquise, n'a pas non plus embrassé ce point de vue. Sur le reliquaire de *Santa Maria Novella*, notamment, et sur le devant du *Couronnement de la Vierge*, au Louvre, sainte Agnès, avec son gentil agneau, ne respire pas seulement la candeur et l'innocence, comme dans le petit tableau du Dominiquin, mais une pureté si angélique, qu'on se laisse facilement aller à penser qu'on ne saurait mieux la représenter.

A la réflexion, on comprend que l'on entrerait encore plus profondément dans le caractère de sainte Agnès, en prenant quelque chose, par exemple, d'un tableau d'André del Sarto, qui se trouve dans la cathédrale de Pise [1]. La Sainte s'y montre trop âgée, il y a trop de matière dans ses formes; il manque de la limpidité, de la fraîcheur, de la simplicité.

1. Mme Jameson, *Legendary art*, p. 606.

Aussi voudrions-nous seulement qu'on prît là quelque chose : l'élévation et la résolution, une certaine plénitude dans le sentiment du sacrifice. Mais alors sainte Agnès se distinguerait-elle assez bien de ses compagnes? Et puisqu'il faut que les Agathe, les Lucie, les Cécile, soient elles-mêmes pures et suaves, autant que possible, ce n'est guère qu'en insistant sur l'ingénuité et la candeur de sainte Agnès, sans faire ressortir ses autres qualités autant que nous le voudrions, que l'on peut donner à l'âme assez d'élan pour la mettre en voie d'imaginer la jeune Martyre, telle qu'elle apparut, en effet, quand l'esprit de Dieu fit une héroïne de cette douce enfant.

IV.

SAINTE CÉCILE.

L'importance de sainte Cécile dans l'art chrétien ne le cède pas à celle de sainte Agnès. Il ne paraît point toutefois que sainte Cécile ait été l'objet d'un culte aussi populaire dans l'antiquité chrétienne, et nous ne connaissons aucune de ses images qui soit antérieure à celle que nous reproduisons (pl. XXII, fig. 1), et qui a été trouvée dans sa crypte funéraire, quand M. de Rossi en a fait la découverte. C'est une œuvre du VII[e] ou du VIII[e] siècle. Mais, depuis lors, sainte Cécile a été bien plus souvent représentée encore que sa sainte émule, et surtout on a aimé plus souvent à mettre en scène les circonstances si dramatiques de ses Actes : Actes que dom Guéranger a vengés des attaques des faux critiques, de même que Mgr Bartolini s'est chargé de ce soin pour ceux de sainte Agnès.

Trois circonstances plus saillantes des Actes de sainte Cécile, sont de nature à frapper les artistes. Cécile, vouée intérieurement à la virginité, obligée cependant de contracter mariage, épousa un païen, mais pour le conquérir à la foi chrétienne et à la continence virginale. Tandis que les airs retentissaient d'une musique profane pour célébrer ses noces, elle chantait aussi, mais dans son cœur, disant : « Que mon cœur « et mes sens soient toujours purs, ô mon Dieu, et que ma pudeur ne « souffre point d'atteinte » : *Cantantibus organis*, *Cæcilia in corde soli Domino decantabat dicens : Fiat cor meum et corpus meum immaculatum ut non confundar*. Quand elle fut seule avec Valérien, son jeune époux, elle triompha de lui par l'empire de la grâce, lui persuada de se faire bapti-

ser, et ce fut alors que l'Ange de Cécile apparut et les couronna (T. I, p. 285, 286). Valérien, devenu apôtre à son tour, ajouta bientôt, et avant elle, aux lis de la chasteté, les roses empourprées du martyre. Et ce ne fut qu'après s'être fait précéder de toutes les recrues qu'elle avait faites pour le ciel, que la noble fille des Cæcilius y alla prendre sa place à son tour. D'ailleurs, même dans ses supplices, elle fut traitée avec la distinction que comportait son illustre naissance. Au lieu de la faire traîner sur la place publique, le préfet de Rome Almachius voulut qu'elle fût étouffée dans le *caldarium*, c'est-à-dire dans la salle des thermes de son propre palais, où l'on prenait les bains de vapeur; et comme elle continuait de vivre miraculeusement au milieu de l'atmosphère embrasée où il l'avait fait plonger, il ordonna de la décapiter sur le lieu même. Frappée alors de trois coups, de la main mal assurée du bourreau, sans que celui-ci eût réussi à séparer la tête du tronc, Cécile survécut encore trois jours à cette sanglante exécution, fut entourée des fidèles, reçut la visite de l'évêque saint Urbain [1], et ne mourut qu'après lui avoir confié ses dernières dispositions.

Ce que l'on dit de sa prière qui, au jour de ses noces, s'élevait intérieurement vers Dieu comme un cantique; son couronnement et celui de saint Valérien par l'Ange préposé à sa garde; le tourment, qui naturellement devait être mortel, qu'elle subit dans son *caldarium* : ce sont là les trois circonstances qui offrent les thèmes de ses trois modes de représentation les plus caractéristiques. La première a donné lieu d'en faire une musicienne, et de lui assigner comme attribut fixe et distinctif des instruments de musique; de la seconde vient que, représentée isolément, quelquefois on la couronne de fleurs, et c'est probablement elle plutôt que sainte Dorothée, que l'on voit ainsi caractérisée à la suite de sainte Agnès, sur le reliquaire de *Santa Maria Novella*. Le *caldarium* a été ordinairement réduit à une chaudière d'eau bouillante, où elle est plongée toute nue jusqu'à la ceinture. On ne peut douter, au contraire, qu'elle conserva ses vêtements dans la salle de bains où elle fut renfermée. Mais faut-il se montrer sévère pour cette substitution d'une cuve à une étuve, quand elle est le seul moyen de rendre accessible à la vue l'idée d'un supplice par une chaleur dévorante? Et n'est-on pas amené à se montrer indulgent également pour la nudité, qui est la con-

1. D'après les nouvelles découvertes de M. de Rossi, constatant l'existence de deux saints Urbain, le saint évêque de ce nom qui figure dans les Actes de sainte Cécile serait différent du saint pape, son homonyme, qui vivait sous Alexandre Sévère. On expliquait passablement comment les chrétiens avaient pu être persécutés, même sous un empereur aussi favorable aux chrétiens. De la sorte, tout s'explique d'une manière bien plus satisfaisante.

séquence de ce moyen de concentration? Laissons-la donc passer, pourvu qu'on y apporte tous les correctifs qu'elle réclame, quand elle est demandée véritablement par le sujet. En pareil cas, il serait facile à l'art moderne de noyer dans un nuage d'épaisses vapeurs toute la partie du corps de la Sainte qui sortirait de la chaudière : il le devrait, pour être vrai autant que pour être chaste. L'essentiel, c'est que, dans la tête de sainte Cécile s'élevant au-dessus de la fournaise, on rende bien son caractère. C'est ce caractère aussi qu'il faut mettre en relief, quand on lui place des instruments de musique à la main. Le besoin d'une figure à caractère se fait moins sentir quand on la représente couronnée avec son saint époux, car alors la situation se dessine suffisamment par elle-même, et l'âme de la Sainte peut sembler comme absorbée dans son contentement intérieur, ou, au gré de l'artiste, déborder de la plus douce satisfaction. Dans ce moment, sa véritable tâche est remplie : tout ce qui précède n'en est que le prélude, son martyre n'en est que le couronnement.

Pour faire triompher sa virginité, sainte Cécile eut à surmonter la plus délicate des épreuves, celle d'une affection légitime et méritée, et il est impossible d'apprécier combien il fallut qu'elle s'élevât dans l'amour de Dieu pour se rendre maîtresse de son cœur, maîtresse de celui de Valérien, et les unir de cette ineffable union dont Marie et Joseph avaient offert le modèle : union elle-même féconde, car elle enfanta des Martyrs. Cette grâce, Cécile l'obtint par la prière, une prière qui s'élevait vers Dieu comme une hymne, comme un concert. Il est beau de l'avoir choisie pour patronne de la musique religieuse, précisément en raison de cette musique de l'âme qui se met d'accord avec Dieu, sans qu'il soit dit nulle part qu'elle ait, comme David, fait résonner en son honneur les cordes de la harpe ou de la lyre. Puisque son patronage tient à une donnée qui est plus du ciel que de la terre, on a donc grand tort d'en matérialiser l'expression autant que l'ont fait la plupart des artistes modernes.

Il convient essentiellement à sainte Cécile d'être représentée dans le sentiment à la fois de prière et de triomphe, qu'on lui voit dans l'antique image peinte dans sa crypte funéraire (pl. XXII, fig. 1). Elle y paraît comme éternellement parée de sa robe nuptiale, et rien encore ne lui convient mieux. On ne voit auprès d'elle rien qui rappelle la musique, mais on sent que les concerts des Anges, s'ils se faisaient entendre au-dessus de sa tête, comme dans le tableau de Raphaël (fig. 4), seraient en parfait accord avec elle.

Il est rare d'ailleurs, fait remarquer Mme Jameson [1], que sainte Cécile soit représentée avec des instruments de musique, avant le commence-

1. *Legendary art*, p. 590.

4.



Ste CÉCILE,

1. Peinture des Catacombes. 2. Raphaël. 3. Flandrin

ment du XVI[e] siècle, et nous ne pensons pas qu'on en trouve des exemples avant le XV[e]. Dans le tableau de la galerie des Ufizzi, à Florence, tableau attribué à Cimabue, et où elle siége sur un trône entouré de huit traits de sa vie, elle a pour attributs la couronne, une fleur et un livre; elle soulève la fleur, fleur de la virginité qu'elle a si admirablement conservée; sa douce assurance, sa noble satisfaction sont en rapport avec la victoire qu'elle a ainsi remportée, mise en relief plus que celle même du martyre.

Il ne messied pas à sainte Cécile d'avoir, même physiquement, un certain caractère de force; cependant il y faut une douce mesure. Cette mesure nous paraîtrait dépassée dans la figure principale de Cimabue. (Notre observation ne s'applique pas aux figures des scènes accessoires.) Elle l'est un peu aussi dans le tableau de Raphaël (pl. XXII, fig. 2). Nous préférons au tableau lui-même la première composition dessinée par le maître et gravée par Marc-Antonio, dont nous donnons la *Sainte Cécile*, la *Sainte Madeleine* et l'un des *Anges musiciens*. Dans cette *Sainte Cécile* plus svelte, il y a plus de simplicité, nous dirions aussi plus de poésie. Tous les mérites néanmoins ne sont pas de son côté : le regard élevé vers le ciel, de la *Sainte Cécile* du tableau, dit plus que le sien; si l'on voit que l'une de ces figures rentre en elle-même et qu'elle y trouve, en pensant à Dieu, des harmonies supérieures au jeu de cet orgue qu'elle laisse s'abaisser dans ses mains, et de tous les instruments tombés à ses pieds, l'autre fait mieux sentir que, pour qu'il en soit ainsi, il faut que la pensée s'élève. Mais, à côté de la première figure, l'élévation du regard, chez sainte Madeleine, vient racheter ce qui lui manquerait à elle-même, tandis que, dans le tableau, Madeleine, au point de vue du sentiment, est pour ainsi dire sacrifiée. Ici, les deux Saintes n'ont entre elles qu'un rapport de juxtaposition; là, leurs âmes résonnent à l'unisson. De la modification des rapports entre les différents personnages de la composition, il résulte aussi, que l'artiste l'ait voulu ou ne l'ait pas voulu, un changement quant à la signification des concerts angéliques. Dans le tableau, sainte Cécile les écoute; dans le dessin, ils ne font que l'accompagner : le vrai concert est dans son âme; et cette pensée est bien plus conforme au texte de ses Actes : *Cæcilia in corde suo soli Domino decantabat :* « Cécile « chantait dans son cœur, s'adressant à Dieu seul ». Elle chantait dans son cœur, mais ce n'était pas avec le doux sentiment de la possession, comme s'il lui eût suffi de détourner son âme de tout l'éclat des fêtes célébrées en son honneur, et de l'élever à la pensée des concerts célestes. Quand on en fait la réflexion, on comprend combien Raphaël lui-même, dans l'une et l'autre variante de sa belle composition, demeure au-dessous d'une situation que l'on peut appeler épique. Ce n'est pas l'épithalame

de ses noces célestes que chante Cécile, c'est le chant du combat. Elle voit tous les périls de ce combat, et c'est de l'héroïsme qu'il lui faut pour les surmonter. C'est pourquoi elle a tant jeûné, tant prié, c'est pourquoi elle



46

Sainte Cécile et sainte Madeleine.

(Dessin de Raphaël.)

s'est revêtue d'un rude cilice sous ses habits tissés d'or; c'est pourquoi, aux approches du moment décisif, avec des prières de plus en plus vives, « elle invoquait les Anges du Seigneur, elle suppliait les Apôtres, pleine

« de larmes, elle s'adressait à toutes les saintes Servantes du Christ, afin « qu'elles prêtassent leur appui à ses supplications, et c'est avec le « secours de toutes les phalanges célestes qu'elle demandait à Dieu de « protéger sa chasteté [1]. »

On voit à quel diapason doit être monté le ton de sa lyre [2]. Ce ton de la supplication élevé jusqu'à la sublimité, Flandrin semblerait l'avoir pris dans la belle *Sainte Cécile* des fresques de Saint-Vincent-de-Paul, dont nous reproduisons l'esquisse tracée de sa main (pl. xxii, fig. 3). Là, sainte Cécile touche de l'orgue, qu'elle tient élevé vers le ciel, mais on sent que c'est au figuré, et que les vrais accords sont ceux qui partent du plus intime de son âme. Flandrin n'a peut-être pas eu en vue, directement, la situation où s'était trouvée la Sainte au jour de ses noces. Il faut alors qu'il ait eu une bien haute idée de la musique religieuse, pour en avoir rendu l'expression si conforme au caractère que la situation émouvante dont nous parlons a mis si admirablement en relief. On remarquera aussi par quel heureux contraste sainte Lucie, qui suit, fait mieux ressortir ce qu'il y a d'élan chez sainte Cécile, étant elle-même dans un intime recueillement, qui lui donne l'air d'écouter comme un écho lointain des chants célestes.

Il ne convient pas seulement à sainte Cécile d'élever ses confiantes supplications vers le ciel, comme un chant d'une harmonie ravissante; quand ses prières sont exaucées, tout doit respirer chez elle, nous ne dirons pas l'exaltation, mais la douceur du triomphe, car tout ce qui s'exalte en elle, apparaît tempéré par les plus suaves accords. Chez elle principalement, le martyre doit avoir le caractère du triomphe, et quand on la représente dans la cuve où elle doit recevoir la mort, il convient que ce soit dans le sentiment de l'action de grâce. Ce sentiment est très-vivement exprimé dans le tableau de la galerie des Ufizzi, où Cimabue lui a joint les mains et tendu les bras vers le ciel, au moment où on va lui trancher la tête; on retrouve le même sentiment dans la vignette de la traduction italienne de la *Légende dorée* de 1575, où les bras de la Sainte sont largement étendus. Dans les peintures de la chapelle Bentivoglio, à Bologne, prête à recevoir le coup mortel, comme dans la composition de Cimabue, elle joint les mains, dans un sentiment plus

1. Surius, *Acta sanctæ Cæciliæ*, 22 nov., p. 548.— Dom Guéranger, *Hist. de sainte Cécile*, in-12, 1849, p. 39, 40.

2. Nous employons cette expression pour suivre une forme ordinaire du langage; mais, en iconographie, c'est l'orgue, instrument par excellence de la musique religieuse, qui doit préférablement être donné à sainte Cécile comme attribut; il ne s'agit pas de savoir si cet instrument était en usage de son temps, puisqu'il n'est dit nulle part qu'elle ait employé un instrument quelconque.

paisible, et se fait surtout remarquer par la joie pure qui respire sur son visage : cette composition est de la main de Giacomo Francia, le fils de l'ordonnateur de ces peintures, et c'est l'un des tableaux de la série où la direction du maître se fait le mieux sentir. Nous disons de la joie de la martyre, qu'elle paraît pure ; pure aussi est toute sa personne, pure sa couronne nuptiale, pure sa nudité même, tant elle a de candeur et de naïveté ; et si nous ne pouvons donner cet exemple comme bon à suivre, nous le donnerons du moins pour montrer comment le nu, à la condition de ne pas serrer de trop près la nature, peut demeurer dans les termes d'une pureté pour ainsi dire virginale[1].

Nous dirons, en finissant, quelles sont les scènes de la vie de sainte Cécile peintes par Francia ou sous sa direction, et dans les autres monuments dont nous avons parlé, afin de mettre immédiatement sous la main des artistes les éléments d'un ensemble de compositions analogues. Dans les anciennes peintures de Rome, comme dans les tableaux attribués à Cimabue, l'entrée en scène se fait par le festin de noces ; dans la chapelle Bentivoglio, Francia a commencé par le mariage de Cécile et de Valérien, peint de sa main, à peu près sur le ton et dans les formes où il aurait peint un *Mariage de la Vierge*. Dans les trois séries, la seconde scène est celle de l'entretien entre les deux époux, suivie de celle où saint Valérien reçoit le baptême, immédiatement dans deux des séries, mais, dans les peintures de la basilique, avec une scène intermédiaire où le Saint se rend à cheval près de saint Urbain. Vient ensuite la scène du couronnement, qui inspire tous les artistes, qu'ils soient du xe, du XIIIe, du xve, ou du XVIIe siècle, comme nous l'avons vu par le Dominiquin. Il n'y a que Cimabue qui s'écarte des Actes, en faisant couronner Valérien seul, en présence de Cécile, au lieu de les faire couronner l'un et l'autre. Il a aussi fait précéder cette scène d'une prédication, qui ne devrait venir

1. Il y a de l'analogie entre cette composition et celle qui a été peinte par Raphaël dans la villa Magliana, aux environs de Rome, et gravée par Marc-Antonio. Toutefois, il y a aussi de grandes différences, propres à favoriser l'opinion de ceux qui croient devoir reconnaître, dans cette œuvre de Raphaël, le martyre de sainte Félicité plutôt que celui de sainte Cécile. Mais comme, ni d'une part, ni de l'autre, la représentation ne s'accorde avec les circonstances historiques, et comme il faut faire, dans tous les cas, une large part aux licences que s'est permises le peintre, on concevra qu'il ait eu l'idée de faire présenter à sainte Cécile les têtes de saint Valérien et de saint Tiburce, plutôt qu'on ne concevrait une sainte Félicité en présence de deux têtes de martyrs, et non pas de sept. Nous croirions donc préférablement que la pensée de l'artiste s'est portée sur Cécile. Nous n'aimons pas à le voir s'écarter autant de la réalité des faits, dans une composition qui a, d'une manière aussi marquée, la couleur d'une représentation de faits. Mais, quant à la Sainte elle-même dans sa cuve, prête à recevoir le coup mortel, elle meurt dans le sentiment de l'action de grâce, et son expression est vraiment belle.

qu'après. Nos divers monuments, à partir de là, ne suivent plus la même marche. Dans les peintures de Rome, on représente sainte Cécile de taille colossale, en présence des envoyés d'Amalchus qu'elle harangue et convertit; puis sa décapitation, son ensevelissement et son apparition à saint Urbain[1]. D'autres martyres sont représentés ensuite : si ce sont ceux de saint Valérien, de saint Tiburce son frère, et de saint Maxime le greffier, ils auraient dû précéder. Cimabue n'a pas représenté ces martyres, mais seulement la conférence entre sainte Cécile, Valérien et Tiburce, qui détermine la conversion de celui-ci. Elle comparaît ensuite devant Amalchus, puis on la revoit dans la cuve où elle va être décapitée. Francia, après le couronnement de saint Valérien, a représenté son martyre et celui de son frère, puis leur ensevelissement, ensuite la distribution que Cécile fait aux pauvres de tous ses biens : sujet aussi d'une des fresques du Dominiquin, à saint Louis-des-Français. Trois scènes encore, à Bologne, terminent cet ensemble dramatique, le plus complet de tous : sainte Cécile comparaît devant le juge, elle est dans la cuve, et le coup mortel est suspendu sur sa tête ; enfin elle est paisiblement ensevelie par saint Urbain ; cet ensevelissement rappelle quelle fut la paix de ses derniers moments, lorsqu'elle fut laissée mourante, mais respirant encore, par l'exécuteur qui l'avait frappée. Le Dominiquin seul a représenté la scène qui suivit, où la Sainte, entourée de pieuses femmes qui recueillent son sang, rend le dernier soupir en présence du saint évêque. Conformément à ces données aussi, a été conçue la statue de Charles Maderne, qui nous la montre dans la paix de son tombeau ; telle, en effet, elle avait été ensevelie par saint Urbain, telle elle a été retrouvée, au IXe siècle, par le pape Pascal II, et encore au XVIe, par le cardinal Sfrondale : « la tête, par une inflexion mystérieuse et touchante », dit dom Guéranger, « était retournée vers le fond du cercueil, la pose retraçait avec la « plus saisissante vérité Cécile rendant le dernier soupir, étendue sur le « pavé de la salle du bain[2]. » Le sculpteur, en suivant ces données, s'est élevé au-dessus de lui-même, et c'est par un rare bonheur que l'art, à une époque où il était si porté aux accents trop bruyants, nous inspire, en représentant la patronne de la musique religieuse, un si doux recueillement.

1. D'Agincourt, *Peinture*, pl. LXXXIV.
2. *Histoire de sainte Cécile*, p. 293.

V.

SAINTE CATHERINE.

A la patronne des célestes accords, succède la patronne de la vraie science, de la science de Dieu. La science de Dieu est suave, elle n'a aucune des âpretés de la science humaine. Voyez plutôt la Béatrix du Dante, la *Théologie* de Raphaël. Voilà de quels types il convient de s'inspirer, pour bien représenter sainte Catherine, tandis qu'on pourrait prendre la *Poésie* de la salle de la Signature et en faire une chrétienne, pour avoir une digne image de sainte Cécile. Le grand maître, d'ailleurs, a exercé son pinceau en l'honneur de la princesse de l'Orient, tout autant qu'en celui de la grande dame romaine. Nous avons même cette bonne fortune, de pouvoir comparer trois *Saintes Catherine* de Raphaël, peintes selon chacune de ses trois manières : une sainte Catherine simple et naïve, dans la fraîcheur d'une éclosion nouvelle[1]; une sainte Catherine suave et gracieuse, qui s'élève dans le sentiment d'une inspiration sereine[2]; une sainte Catherine inondée des lumières d'une vive contemplation.

Ordinairement, en présence des œuvres de la dernière manière de Raphaël, nous nous sentons obligé de leur rendre justice, plutôt qu'attiré par cet attrait qu'exercent sur nous les suaves simplicités de la première. Nous étions passé, à Parme, devant le tableau assez improprement désigné sous le nom des *Cinque Santi*, en présence duquel le Corrége se sentait fier d'être peintre lui-même[3], et nous n'avions rien ressenti qui ressemblât à de l'enthousiasme. On sait que Notre-Seigneur y apparaît dans la gloire, entre la sainte Vierge et saint Jean-Baptiste, comme dans la fresque de Saint-Sévère, à Pérouse, et dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, et qu'il est accompagné, dans le bas, de saint Paul, qui semble prêt à partir pour annoncer sa parole, et de la sainte Catherine dont nous parlons, qui l'adore et le contemple. Cette sainte Catherine elle-même ne nous avait frappé ni dans le tableau, ni dans les gravures où nous l'avons fréquemment revue, et si nous avions été mis en demeure

1. *Ape italiana*, T. I, 1835, pl. XXIV. Gradin d'autel qui faisait alors partie de la collection du comte de Bisenzo, depuis passé en Angleterre dans une autre galerie particulière.

2. A Londres, *National Gallery*.

3. D'autres prétendent que ce fut en présence de la *Sainte Cécile* de Bologne.



GRAVÉ PAR P. LE RAT D'APRÈS LA PHOTOGRAPHIE

Ste CATHERINE

(Dessin de Raphaël)

IMP. BEILLET, Q. DE LA TOURNELLE

d'en juger, nous aurions été porté à faire remarquer surtout ce que sa tenue et sa pose inclinée peuvent avoir d'affecté, dans un intérêt de pittoresque et de mouvement. Pour nous faire revenir de cette impression, il a fallu le dessin original de Raphaël, que nous possédons au Louvre, et auquel nous empruntons la figure mise sous les yeux de nos lecteurs (pl. XXIII). Là, on sent que, si Raphaël, entraîné par le goût qui avait prévalu, a noyé dans son tableau le caractère de la Sainte sous une affectation de relief, d'action et de force, il y a cependant, par delà ces apparences superficielles, une vive intelligence et des affections profondément senties. Un caractère généreux, un esprit vif et pénétrant, le cœur d'une tendre épouse tout porté vers son Bien-Aimé céleste, c'est là ce que l'on doit chercher à exprimer dans sainte Catherine.

Quant à ses attributs caractéristiques, il n'y en a pas de mieux déterminé, et il y en a peu de plus universellement usité que la roue, instrument du principal supplice auquel on rapporte qu'elle fut exposée. Nous avons fait remarquer que, dans les *Ephémérides moscovites* de Papebroke, cet attribut lui est donné, et que, seule entre tous les Martyrs, elle est caractérisée par un insigne aussi spécial. Sur ce monument, la roue, placée à côté d'elle, est entière; elle l'est aussi dans le second des trois tableaux de Raphaël : il est mieux qu'elle soit brisée, comme dans les deux autres et presque généralement. La couronne, prêtée également à sainte Catherine dans les *Ephémérides moscovites*, est pour elle aussi un attribut très-ordinaire, mais pas autant et pas aussi spécialement que la roue. Il est remarquable que toutes les Vierges et Martyres dont le culte a eu le plus grand retentissement, les Agathe, les Lucie, les Agnès, les Cécile, sainte Euphémie, sainte Barbe, sainte Dorothée, etc., étaient d'illustre naissance; la plupart d'entre elles ont eu, plus ou moins souvent, en conséquence, la tête ceinte d'une couronne princière, ordinairement très-distincte de la couronne du martyre; mais c'est incomparablement à sainte Catherine que cet insigne est le plus souvent attribué. Sainte Barbe est la seule, après elle, qui le porte dans les *Ephémérides moscovites*, et si on considère les poses et les vêtements des deux Saintes, on voit que sainte Catherine, sur ce monument, est encore plus particulièrement traitée en reine. Sur des diptyques grecs également donnés par Papebroke, à la suite de cette publication [1], où elle est accompagnée de sainte Thècle, de sainte Barbe et de sainte Marguerite, elle est la seule qui soit couronnée; il en est de même sur la première estampe connue, gravée en 1418, où elle accompagne la sainte Vierge, encore avec sainte Barbe, sainte Marguerite, sainte Dorothée [2]. Dans les peintures du XIII[e] siècle, dont il reste des débris

1. Boll., *Acta Sanct.*, T. I, Maii, p. LX.
2. *Magasin Pittoresque*, T. XIII, 1845, p. 396

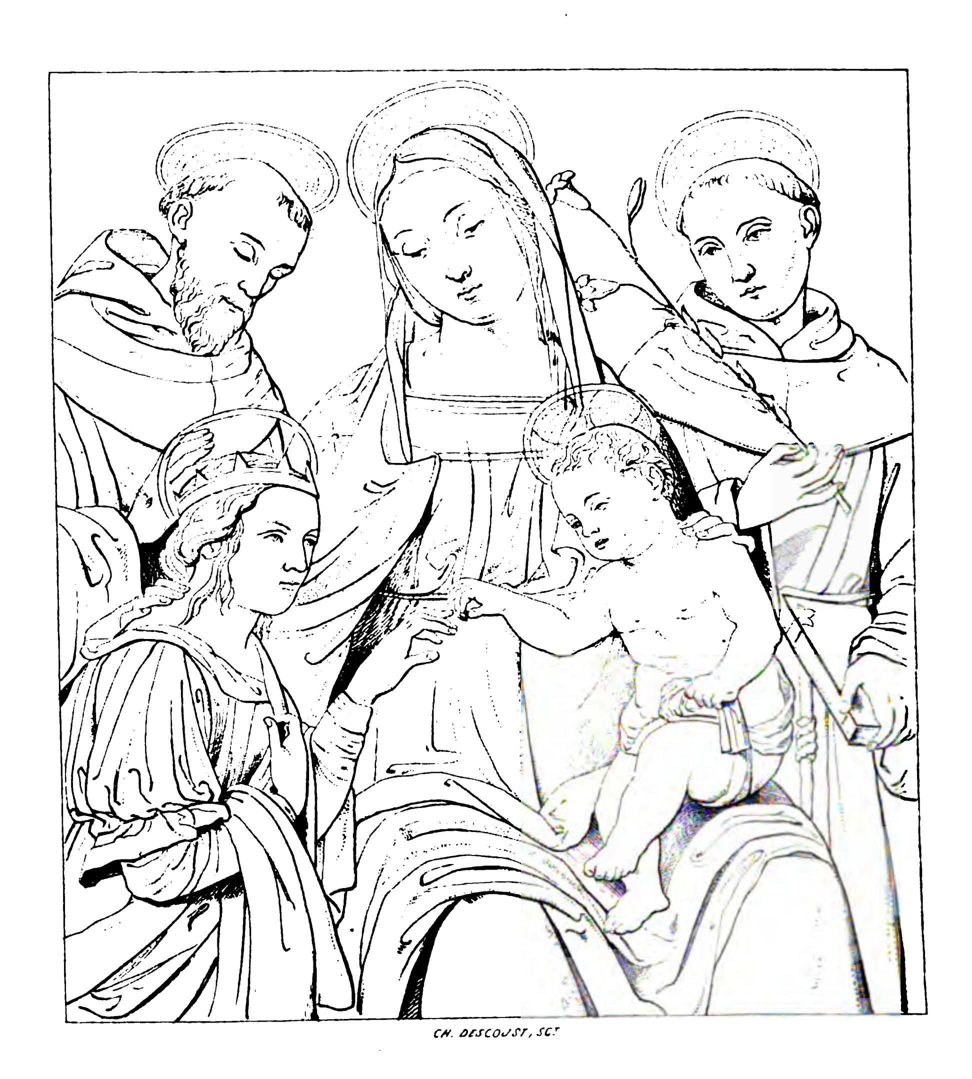
sous le portique qui précède la basilique de Sainte-Agnès, près de Rome, et que Mgr Bartolini a publiées, elle apparaît deux fois devant l'empereur, portant elle-même la couronne sur la tête[1].

Ce caractère princier, qu'on lui attribuait ainsi, est bien décidément exprimé par le Bienheureux Raymond de Capoue, dans la *Vie de sainte Catherine de Sienne*, où la grande et première Sainte du même nom est désignée par les titres de martyre et de reine, *martyris et reginæ* [2]. Le pieux historien en parle à propos du mariage mystique avec le divin Sauveur, de la Sainte dont il était le confesseur, le disciple et l'ami: union qui rappelait celle qu'on rapporte de sa sainte patronne. Les circonstances d'ailleurs nous diront que la légende de celle-ci et l'histoire de celle-là sont assez différentes pour exclure la pensée que ces deux merveilleux récits soient absolument la copie ou le mirage l'un de l'autre. Sainte Catherine d'Alexandrie, dans la vision qu'on lui attribue, s'unit avec Jésus enfant porté dans les bras de sa très-sainte Mère; elle est encore enfant ou adolescente elle-même, et l'anneau qu'elle reçoit paraît un signe de la grâce du baptême, autant que de la première consécration qu'elle fait à Jésus de sa virginité. Dans la vision de sainte Catherine de Sienne, il n'est point dit que Notre-Seigneur apparût comme enfant, encore moins que la sainte Vierge le portât dans ses bras. Saint Jean l'Évangéliste, saint Paul, saint Dominique sont témoins; le saint Roi David célèbre cette alliance sur sa harpe; la Sainte elle-même était alors dans la force de l'âge, et l'anneau qu'elle reçut, demeuré visible à son doigt, mais pour elle seule, était le signe d'une plénitude de grâce, et, selon le bienheureux Raymond, un encouragement à cette sorte d'apostolat qu'elle exerçait autour d'elle.

Nous constatons que le mariage avec l'Enfant Jésus est une action caractéristique propre à sainte Catherine, vierge et martyre. Nous verrons tout à l'heure jusqu'à quel point cette représentation nous paraît fondée; mais, en attendant, nous disons qu'elle lui est propre, parce que les Saintes qui ont été favorisées de grâces analogues, l'ont été avec des cir-

1. Bartolini, *Acta di S. Agnese*, pl. VI, VII.

2. Boll., *Acta Sanct.*, T. III, April., p. 891; *Vita S. Cath. Sen.*, pars I, cap. VII, § 114.— Il est hors de toute vraisemblance que Catherine fût fille d'un roi nommé Costis, comme il est dit dans la *Légende dorée;* mais que son père se nommât Costa et fût de race royale, descendant d'Hazaël, qu'Elysée sacra roi de Syrie, comme le rapporte Catherine Emmerich, il n'y a rien là qui n'ait une couleur de vérité (*Vie de A. C. Emmerich*, par le P. Schmœger, traduite par M. de Cazalès, T. III, p. 392). On peut d'ailleurs s'en tenir aux termes des Actes rapportés par Surius, qui se contentent de dire que Catherine était de sang royal, sans nommer son père: « *Mulier quædam pia nomine Catherina, ætate juvenis, pulchra specie, quæ genus dicebat ex sanguine regio.* » (Surius, T. VI, p. 625.)



CH. DESCOUST, SC.T

MARIAGE DE S.TE CATHERINE.

(Spagna)

IMP. LITH GAUVIN. P...

constances différentes; et d'ailleurs elles doivent toujours se faire distinguer par leur costume monastique. Le mariage de notre sainte Catherine a été lui-même considéré comme un signe de l'union contractée avec le divin Sauveur par les vœux monastiques, et c'est par cette raison que les représentations en ont été si multipliées, principalement aux xve et xvie siècles, en Italie : beaucoup de filles de famille ayant voulu, au moment où elles se consacraient à Dieu, conserver le souvenir de leur consécration, par un tableau sur un sujet si plein de charme et de poésie, et si conforme à leur situation. M. Guénebault, dans son second *Dictionnaire iconographique*, compte une quinzaine d'exemples, tous donnés par de grands maîtres postérieurs à la Renaissance [1]; cette liste pourrait beaucoup s'étendre, et il faut remonter un peu plus haut pour trouver la fraîcheur d'idée et d'expression qui convient dans un pareil sujet. Un des plus heureux spécimens du genre nous est donné par Spagna (pl. xxiv), et nous saisissons l'occasion, en le reproduisant, de mieux faire connaître ce digne condisciple de Raphaël, et de faire remarquer la ressemblance de cette Vierge qui préside à l'union mystique des deux époux, avec celle que nous avons publiée (T. III, pl. vi). Elle justifie la mention que nous avons faite alors de Spagna ; cependant, à considérer ce que nous nous rappelons de sa couleur, la comparaison ne nous paraît pas décisive pour lui attribuer notre petit tableau. Nous demandons aussi que l'on s'arrête un instant, avec nous, à partager la douce complaisance de saint François et de saint Antoine de Padoue, pour le gracieux spectacle dont leur piété les a rendus témoins.

Nous ferons observer que la couronne maintenue par Raphaël sur la tête de sa première *Sainte Catherine,* mais supprimée dans ses deux autres tableaux, se retrouve ici comme attribut fixe de la Sainte. D'un autre côté, nous remarquons que, dans la gravure de 1518, où nous avons signalé ce même attribut, le geste de l'Enfant Jésus et celui de sainte Catherine paraissent faits pour exprimer au moins une réminiscence de leur chaste union : leurs mains se rapprochent. Toute l'attention du divin Enfant et de sa très-sainte Mère se porte sur la fiancée; ses compagnes n'ont aucune part à cette attention privilégiée. Dans cette composition, nous croyons qu'on a voulu aussi représenter la roue près de sainte Catherine; mais, dans tous les cas, cet attribut est mis peu en relief, et c'est l'épée qu'on lui a mise à la main comme l'instrument qui, effectivement, lui aurait donné la mort, puisque la roue, loin de se prêter à cet office, se serait brisée en éclats, lorsque Maximin voulut la faire périr par ce supplice. Nous ne croirions pas qu'il y ait lieu d'encourager l'usage de l'épée, de temps en temps ainsi attribuée à sainte Catherine; cette

1. *Dict. icon.*, Collection Migne, col. 122, 123.

attribution, n'étant pas utile, ne peut que prêter à des confusions; et tant d'incertitude règne sur les Actes de notre Sainte, qu'il faut, surtout à son égard, s'en tenir aux précédents iconographiques les mieux établis.

Quelquefois, on la représente avec un ennemi vaincu sous ses pieds; ce mode de représentation n'a rien de bien spécial; il est attribué, sur le portail méridional de Chartres notamment, à toute une série de saints personnages. Quant à sainte Catherine, d'après les données les plus répandues, on doit croire que ce personnage est Maximin Daïa, l'empereur que les Actes de la Sainte désignent sous le nom de Maxence; mais comme, d'après d'autres versions, elle aurait eu, comme sainte Barbe, son propre père pour principal auteur de son martyre, et comme on a pu penser qu'elle foulait aux pieds ce père dénaturé, il nous paraîtrait mieux d'éviter, quant à elle, un mode de représentation qui prête ainsi à une interprétation révoltante.

Nous encouragerions, au contraire, ces autres charmantes compositions où le corps de sainte Catherine est transporté et enseveli par les Anges, comme dans la peinture de Bernardino Luini, que nous reproduisons.



47

Sainte Catherine transportée par les Anges.
(Bernardino Luini.)

Quand il serait prouvé que, dans cette circonstance, les Anges n'étaient autres que de pieux moines, auxquels on donnait ce nom, nous n'en maintiendrions pas moins le droit, pour l'art, de rendre, par ses propres moyens d'expression, toute la fraîcheur de l'idée. Nous disons plus, car la version du transport et de l'ensevelissement miraculeux par les esprits célestes, nous paraît avoir autant et plus de fondement que l'interprétation assez banale qu'on lui a substituée. Si l'on s'en rapportait aux Actes

donnés par Métaphraste et reproduits par Surius, il n'y aurait aucun doute. Il y est dit que la Sainte, dans une belle prière qu'elle aurait faite avant de recevoir le coup mortel, suppliait Dieu, afin que son corps, livré pour lui au dernier supplice, fût ravi aux regards impurs de ceux qui le chercheraient; et que, l'exécution consommée, des Anges apparurent, enlevèrent ce saint corps, et le transportèrent sur le mont Sinaï [1].

Ces Actes, il est vrai, ont peu d'autorité; mais autre chose est de leur en accorder une qu'ils n'ont pas, autre chose de les rejeter, comme si leur fausseté était prouvée, et prouvée en tous points. Papebroke, qui en parle, et parle spécialement du transport de sainte Catherine par les Anges, y met plus de circonspection [2]. Il ne faut pas perdre de vue que, si nous n'avons sur sainte Catherine aucune donnée d'une authenticité incontestable, la critique outrée de ce docteur Launoy, — qui avait poussé l'impertinence jusqu'à nier l'existence d'une Sainte aussi universellement honorée dans l'Église et célébrée par tant de monuments, et à se vanter que, le jour de sa fête, il disait une messe de *requiem*, — cette critique est tombée dans plus de discrédit parmi les chrétiens, qu'elle n'a jeté de défaveur sur aucun des Saints qu'elle a prétendu arracher de leurs niches.

Et assurément il faut de plus solides raisons qu'on n'en a donné, pour ôter toute probabilité aux points fondamentaux des Actes donnés par Métaphraste, avec lesquels se rencontrent le *Ménologe* de Basile et la légende du Bréviaire romain, au 25 novembre. Que sainte Catherine fût d'illustre naissance et même de race princière; qu'on ait pu dire d'elle, selon l'expression textuelle des Actes dont nous parlons : « Elle ne con« naissait pour époux que Jésus-Christ, et conservait pour lui toute la « beauté de son âme » : *Solum Christum norat sponsum et ei animæ servabat pulchritudinem;* qu'elle fût versée dans les connaissances divines et humaines, et qu'elle ait triomphé de toute la sagesse des sages; que, condamnée à la roue, elle ait vu se briser l'instrument de son supplice, puis qu'elle ait reçu autrement la mort; que son corps ait été transporté miraculeusement sur le mont Sinaï : il n'y a rien là que de vraisemblable, que de probable, et c'en est assez pour faire reposer sur une base solide le caractère et les caractéristiques qu'on lui attribue dans l'iconographie chrétienne, et les principales représentations qui lui sont consacrées, y compris son mariage avec l'Enfant Jésus, car on pourrait le considérer comme n'étant que la traduction, dans le langage de l'art, des termes que nous venons de rapporter. On remarquera en effet que,

1. Surius, T. VI, p. 632.
2. *Acta Sanct.*, T. I, Maii, p. LI.

dans Métaphraste, il n'est rien dit de la vision où l'Enfant Jésus l'aurait prise pour épouse; on ne la trouve même pas dans la *Légende dorée*, mais dans un autre récit plus légendaire encore, rapporté par Pierre de Natalibus. Les termes dont il s'agit seraient-ils un fond sur lequel on aurait brodé l'histoire de cette vision? Nous l'aurions cru facilement, si la vision analogue de sainte Catherine de Sienne, — qui repose sur le témoignage certain de la Sainte elle-même, et de son propre confesseur, en même temps son historien, qui la tenait de sa bouche, — ne semblait avoir été motivée par une sorte d'assimilation à une sainte patronne, avec des différences proportionnées à la diversité de situation, et en être la confirmation. Mais, après tout, la question est de celles sur lesquelles le doute est très-permis; nous restons donc dans le doute, et c'est l'usage établi que nous invoquons surtout en faveur d'un sujet que nous pouvons appeler une des perles de l'art chrétien : *le Mariage de sainte Catherine.*

Nous ne saurions recommander au même degré les autres circonstances de la légende de la sainte Martyre, qui ont été représentées quand on a prétendu raconter son histoire par une série de compositions : en nous étendant sur cette matière, nous sortirions trop des limites que nous nous sommes tracées. Nous nous contenterons de rappeler deux des plus importantes de ces séries, l'une du XIIIe siècle, l'autre du XVe, la première décorant une verrière de Chartres [1], la seconde peinte par Masaccio, dans l'église de Saint-Clément, à Rome, et nous en signalerons seulement les scènes les plus remarquables. Sur l'un et l'autre de ces monuments, l'on voit sainte Catherine reprocher à Maximin son idolâtrie, et ensuite discuter contre les docteurs qui ont été appelés par l'empereur pour la confondre, et qu'elle convertit. Ces deux scènes sont les seules qui soient conservées, parmi les portions des peintures du XIIIe siècle, qui avaient été consacrées à notre Sainte, dans la basilique de Sainte-Agnès. A Chartres, comme à Saint-Clément de Rome, les docteurs convertis sont ensuite livrés aux flammes. A Chartres seulement, sainte Catherine est assistée par les Anges dans sa prison, et reçoit la sainte communion de la main de Notre-Seigneur lui-même. Puis on voit apparaître, en prière, l'impératrice, femme de Maximin; sainte Catherine est exposée au supplice de la roue, et l'impératrice reparaît dans diverses scènes, jusqu'à son propre martyre, qui termine la série. A Saint-Clément, la scène la mieux réussie est celle où cette même impératrice est en conférence avec sainte Catherine dans sa prison ; leurs figures, à l'une et à l'autre, seraient dignes de Fra Angelico, tant l'une enlève par l'ardeur de sa parole, tant l'autre s'en laisse vivement pénétrer. Masaccio a aussi représenté le supplice de

1. Bulteau, *Description de la Cath. de Chartres*, p. 248.

la roue infligé à la première, et successivement leur décapitation à toutes les deux, nous montrant tour à tour leurs âmes enlevées chacune par un Ange, et nous donnant, comme dénouement du poëme, la sépulture de sainte Catherine accomplie pieusement, dans le lointain, par trois autres beaux Anges, sur le sommet du Sinaï.

VI.

AUTRES VIERGES ET MARTYRES.

A considérer les Vierges et Martyres dont le culte a eu le plus d'éclat, a été le plus populaire, nulle ne l'emporterait sur sainte Euphémie de Chalcédoine, dans l'antiquité chrétienne et en Orient; et si nous nous tournons vers l'Occident et le moyen âge, nous voyons que sainte Barbe y a été plus universellement honorée, plus souvent représentée peut-être qu'aucune autre. Le caractère de leurs cultes, à l'une et à l'autre, a été d'ailleurs aussi différent que les temps et les lieux où ces cultes se sont principalement répandus. Celui de la première était fondé, — au IVe et au Ve siècle, époque de sa plus grande faveur, — sur l'impression encore récente des circonstances mêmes de son martyre. Cependant il ne nous en est pas parvenu de récit bien authentique et qui remonte jusque-là, si ce n'est la description faite par saint Astérius des peintures qui représentaient son martyre, près de son tombeau, dans la grande église de Chalcédoine, où se réunit un peu plus tard le quatrième concile général.

Nous savons, par l'historien Evagre, que les empereurs, les patriarches, les fidèles de tous états accouraient en foule près de ce tombeau, pour participer aux grâces extraordinaires qu'on y obtenait. Nous savons aussi qu'à Constantinople seulement, quatre églises étaient dédiées à sainte Euphémie. Quoiqu'il y ait plusieurs autres Euphémie vierges et martyres, — Baronius en compte trois, — nous croirions que c'est encore à la même, c'est-à-dire à la plus célèbre, qu'une église était dédiée à Rome dès le temps de saint Grégoire le Grand, et que cette église était celle où se trouvait la mosaïque du VIIe siècle, publiée par Ciampini [1], où la Sainte était représentée en Orante, entre deux serpents dressés contre elle, la tête couverte d'une coiffure ornée de perles, et avec la main divine suspendant

1. Ciampini, *Vet. Mon.*, T. II, pl. XXXV.

une autre couronne sur sa tête. Ce ne sont pas là des attributs spéciaux, les images de cette Sainte n'ayant jamais été répandues dans les lieux et dans les temps où ces attributs sont devenus usuels. On met communément un lion à ses pieds, parce que certaines légendes rapportent qu'elle fut exposée aux bêtes, et que deux lions ayant été lancés contre elle, ils ne lui firent aucun mal; alors elle aurait été égorgée, et c'est pourquoi on la représente aussi avec une épée [1]. Dans les *Ephémérides moscovites*, elle porte le costume commun aux Vierges et la croix commune aux Martyres. Notre intérêt, en parlant de sainte Euphémie, se dirige principalement sur la description des peintures qui lui avaient été consacrées au IVe siècle : description unique dans son genre. Le juge est assis sur un siége élevé, il jette sur la Vierge un regard cruel et méchant; — c'est à ce sujet que saint Astérius dit que l'art même, quand il le veut, se met en colère; — devant lui, ses satellites sont en grand nombre, un scribe se tient prêt à écrire. Euphémie est amenée par deux soldats. Elle porte un habit de couleur sombre et un manteau, comme il convient à quelqu'un qui a renoncé au monde pour faire profession de la vraie sagesse. Sa physionomie, pleine de charme, reflète les beautés de son âme; dans son attitude, la pudeur s'unit à la fermeté; elle baisse les yeux pour éviter les regards des hommes, mais rien en elle n'annonce la crainte, rien ne donne à penser qu'elle sera timide dans le combat.

Plus loin, voici les bourreaux à demi-nus, ne conservant plus qu'une courte tunique : l'un d'eux a saisi la tête de la Vierge par derrière, afin qu'elle prête la face à un autre qui lui brise les dents. Le sang découle à flot de sa bouche : le narrateur en est tout ému. Plus loin encore, Euphémie reparaît seule dans la prison; elle étend les bras et les élève vers Dieu, et, au-dessus de sa tête, la croix resplendit. Dans un quatrième tableau, la Sainte est au milieu des flammes, ses mains de nouveau sont étendues et levées; elle brûle, mais elle n'est ni triste ni abattue; la joie, au contraire, respire sur son visage, car, en se séparant de son corps, son âme s'élance vers la vie bienheureuse [2].

Nous ne connaissons aucune image de sainte Barbe qui approche de l'antiquité de ces peintures : nous rencontrons cette sainte Martyre, pour la première fois, dans le *Ménologe* de Basile, où l'on a représenté sa décapitation. Dans les autres monuments de l'art grec, elle n'a rien qui la distingue du caractère commun, de dignité dans l'attitude et de modestie dans le

1. Mme Jameson, *Legendary art*, p. 563. — *Pinacoteca Bolognesi*, 10e livraison. Dans un tableau de l'église Sainte-Euphémie, à Milan, Marco d'Oggiono a placé une scie sous les pieds de la Sainte. Il serait possible qu'il y eût confusion avec les autres Euphémie.

2. *Beati Asterii Amaseæ. Enarratio in martyrium Euphemiæ.* (Ruinart, *Acta Martyrum*, p. 544.)

costume, attribué aux Vierges et Martyres, si ce n'est que, dans les *Éphémérides moscovites* de Papebroke, elle porte la couronne princière dont nous avons parlé. Sa grande popularité en Occident est venue de ce qu'on rapporte de sa mort et de celle de son père qui, l'ayant décapitée de ses propres mains, aurait été aussitôt frappé de la foudre et réduit en cendres. De là est venu qu'on a invoqué sainte Barbe contre la foudre, contre les morts subites. Les rapports de l'artillerie avec la foudre ont fait que les artilleurs l'ont prise pour patronne, qu'elle est devenue la protectrice des magasins à poudre, et, une fois entré dans cet ordre d'idées, on a mis sous son patronage tout ce qui tient à la guerre. Elle était la patronne de l'Ordre teutonique. « Sur une armure complète, donnée, en 1509, à « Henri VIII par l'empereur Maximilien, et conservée actuellement à la « tour de Londres, l'histoire de sainte Barbe est reproduite à côté de celle « de saint Georges, le patron guerrier de l'Angleterre; sur le plastron, « saint Georges paraît terrassant le dragon; sur le dossier, sainte Barbe « se tient majestueusement debout, avec sa tour, son calice et son livre. « L'armure du cheval montre la vie des deux Saints disposée en séries « régulières, chaque scène de la vie de saint Georges étant accompagnée « d'une scène correspondante de la vie de sainte Barbe [1] ». Le livre qu'elle porte ici n'est pas un attribut qui lui soit vraiment personnel; le calice lui est donné par suite du recours qu'on avait à elle pour se préserver des morts subites, et afin d'obtenir la grâce de recevoir les derniers sacrements, et particulièrement le saint Viatique; alors il vaut mieux surmonter le calice d'une hostie, afin qu'il n'y ait pas d'incertitude. La tour est son attribut le plus ordinaire; elle se rapporte au trait le plus saillant de sa légende, à la tour que son père aurait fait construire pour la soustraire aux yeux de ceux qui auraient pu la demander en mariage. Si on serrait de près cette légende, il faudrait s'attacher à représenter surtout les trois fenêtres de la tour, signifiant la sainte Trinité. On l'a fait dans la gravure de 1418, et dans une vignette du commencement du XVIe siècle, reproduite par M. Breuil dans la *Revue de l'Art chrétien;* mais généralement on s'est peu attaché à cette particularité, et l'attribution de la tour est venue converger avec le souvenir de la foudre, pour donner au culte de sainte Barbe une signification guerrière. Ce n'est cependant que par rare exception, nous devons ajouter par méprise, qu'on a pu donner à cette douce Vierge une physionomie belliqueuse;

1. Mme Jameson, *Legendary art*, p. 499. Traduction du passage par M. A. Breuil, dans sa *Notice archéologique de sainte Barbe* (*Revue de l'Art Chrétien*, T. I, p. 364). On donne aussi quelquefois à sainte Barbe une grande plume pour attribut, parce qu'il est dit, dans quelques versions de sa légende, que les verges dont on voulut la flageller se changèrent en plumes.

elle protége et ne frappe pas. On l'a invoquée contre bien d'autres dangers, contre les flots et les tempêtes dans les voyages sur mer, contre les périls de l'enfantement pour les femmes ; il est facile de voir comment tous ces points de vue se rattachent à la source commune que nous avons indiquée.

En voilà assez pour être fixé sur le caractère et les caractéristiques qu'on doit lui attribuer, sans avoir besoin de l'être sur l'authenticité de ses Actes. Leurs différentes versions ne s'accordent même pas sur le lieu de son martyre; Baronius penchait pour celles qui le placent à Nicomédie, Assemani pour celles qui le transportent à Héliopolis, en Egypte.

On a des données plus positives sur sainte Marguerite, en admettant qu'elle soit la même que sainte Marine d'Antioche[1], son nom ayant reçu cette transformation en passant de l'Orient en Occident, en raison même de l'estime qu'on faisait d'elle, et pour la comparer à une perle ou une pierre précieuse[2]. C'est sous le nom de Marine qu'il faut chercher ses images dans l'art grec, où d'ailleurs rien ne la distingue des autres Vierges et Martyres. Personne n'ignore qu'elle est communément représentée, en Occident, comme victorieuse d'un dragon, souvent de proportions énormes. Le tableau de Raphaël, au Louvre, en offre un exemple bien connu. Dans ce tableau, elle porte un crucifix ; il est plus ordinaire et plus vrai, eu égard aux usages de son temps, de lui mettre seulement à la main une petite croix : on dit ainsi qu'elle a vaincu le dragon infernal par la vertu de la croix. Quant à sainte Marguerite, il n'y a pas d'incertitude sur la signification du dragon, — et c'est un puissant motif pour interpréter dans le même sens tous les récits et toutes les représentations analogues. — Tous les documents, ceux qui ont le plus de valeur comme les versions les plus altérées de ses Actes, disent que le démon lui apparut dans sa prison, sous la figure d'un épouvantable dragon prêt à la dévorer, et que, loin de se laisser effrayer, elle triompha du monstre et l'obligea à s'avouer vaincu[3]. On dit aussi qu'elle en triompha par le signe de la croix : de là un motif tout particulier pour lui mettre une croix à la main. Certaines légendes, exagérant cette donnée, ont été jusqu'à dire que le dragon avait d'abord englouti sainte Marguerite, et qu'elle était sortie victorieuse de son sein ; ou seulement qu'il saisit la tête de la Sainte dans sa gueule, et qu'il creva quand elle fit le signe de la croix. Mais l'auteur de la *Légende dorée* lui-même ne parle de ces récits que pour en dire la fausseté, et ils ne sauraient excuser les représenta-

1. Antioche de Pisidie. (*Act. Sanct.*)
2. *Acta Sanct.*, T. V, Julii 20, p. 25.
3. *Ib.*, *id.*, p. 24, 31, 37.

tions, où l'on a essayé de les rendre. Il vaut bien mieux chercher à exprimer le caractère propre à sainte Marguerite, caractère de douceur et d'innocence, comme dit très-bien Mme Jameson, en la comparant aux trois autres Vierges et Martyres qu'elle classe dans la catégorie des grandes Patronnes, attribuant à sainte Catherine la dignité et l'intelligence, à sainte Barbe la force et la résolution, avec un air également réfléchi, à sainte Ursule un pieux enthousiasme, tempéré de bienveillance. « Si « doucè est la Marguerite », ajoute-t-elle[1], ce caractère rapprocherait sainte Marguerite de sainte Agnès; mais leurs attributs sont si différents, qu'on ne peut les confondre. D'ailleurs, la douceur de sainte Marguerite est relative : elle-même est une combattante, et, chez aucune de ses compagnes, l'intelligence, la force, l'enthousiasme, ne doivent nuire à leur propre douceur.

« Quelquefois », dit le P. Cahier, « on a représenté sainte Marguerite en bergère », et il y voit quelque fondement dans ses Actes; mais ces fondements nous paraîtraient insuffisants. Nous admettrions plutôt qu'on lui mît une ceinture à la main, par la raison que les femmes enceintes se sont mis, en certains lieux, une ceinture renfermant de ses reliques, pour obtenir une heureuse délivrance. Nous ne connaissons pas l'origine de cette sorte de patronage commun à sainte Barbe et à sainte Marguerite.

A ces deux Saintes et à sainte Catherine est associée sainte Dorothée, avons-nous dit, dans la gravure de 1418. Elle porte à la main une branche de rosier, et sur la tête une couronne de fleurs. Ces attributs se fondent sur une circonstance de ses Actes, rapportée par saint Adhelme[2].

Dans son interrogatoire, à Césarée en Cappadoce, elle avait dit que, dans les jardins de son céleste Epoux, il croissait des fleurs et des fruits, qui ne s'altéraient, ne se flétrissaient jamais. Lorsque, après lui avoir fait subir de grands tourments, on la conduisait au dernier supplice, un jeune avocat de la ville, nommé Théophile, lui avait demandé en raillant de lui envoyer des fleurs et des fruits du jardin de son époux, quand elle y serait rendue. Elle lui avait répondu sérieusement qu'elle lui en enverrait. En effet, un Ange apparut à Dorothée, au moment de sa mort, portant dans une corbeille trois roses et trois pommes, qu'elle envoya à Théophile : celui-ci se convertit, et fut martyrisé à son tour.

Dans l'estampe de 1418, on voit, en effet, les trois roses sur la branche de rosier. Mme Jameson a reproduit une belle figure de l'école primitive de Sienne, où la Sainte, à défaut de couronne, porte un bouquet de fleurs d'une main, et de l'autre, dans un pan de son manteau, des fleurs et des

1. *Legendary Art*, p. 521.
2. *Acta Sanct.*, T. I, febr., p. 782, 783. — Adhelme, *De Laud. Virgin.*, cap. xxv.

fruits. Le même auteur décrit un tableau de Paul Véronèse, représentant le martyre de sainte Dorothée, au-dessus de laquelle des Anges étalent de belles guirlandes de fleurs [1].

La grâce et la fraîcheur seront ce qui ressortira le plus dans le caractère de sainte Dorothée; comme toutes les Vierges que nous avons vues combattre si vaillamment, elle était dans la fleur de la jeunesse; — il n'y a peut-être d'exception que pour sainte Thècle; — elles étaient toutes ou presque toutes séduisantes par leur beauté, et cette beauté même, en les rendant plus touchantes pour les spectateurs qui avaient un peu de cœur, ne faisait qu'exciter la lubricité et la rage des tyrans et des bourreaux. Pour terminer, nous voyons apparaître une vénérable Vierge avancée en âge : telle est dépeinte sainte Apolline, ou Apollonie, dans la lettre de saint Denys d'Alexandrie à Fabius, évêque d'Antioche. On sait sur d'autres données, que, dès sa jeunesse, elle s'était donnée à Dieu, et qu'elle avait passé sa vie dans la pratique de toutes les vertus. Elle eut les dents brisées, comme sainte Euphémie, et se jeta ensuite elle-même avec une résolution toute juvénile dans le brasier dont on la menaçait [2]. Comme il n'est point dit qu'on lui ait arraché les dents, on n'est pas très-fondé à lui attribuer les pinces ou les tenailles, qui la font confondre avec sainte Agathe, quand on n'a pas soin d'y attacher une dent. Cependant, comme l'usage de cet attribut a prévalu, nous ne croyons pas que l'on doive le combattre, pourvu que l'artiste ne manque pas de le spécialiser comme nous venons de le dire. Il importerait surtout d'attribuer à sainte Apollonie, — ce qu'on ne paraît pas avoir fait, — la physionomie particulière d'une Vierge mûrie dans le service de Dieu, et qui, en recevant la couronne du martyre, voit s'accomplir le grand désir de toute une sainte vie. Mme Jameson décrit une *predella* peinte par François Granacci, avec un tableau qui se trouve dans la galerie de Munich, pour le couvent de Sainte-Apollonie, à Florence, où il avait une de ses nièces. Cette *predella*, conservée dans la galerie de l'Académie de cette ville (nos 22, 29 de la salle des petits tableaux), représente six scènes tirées d'Actes apocryphes qui, sur plusieurs points, sont en contradiction avec les documents authentiques que nous avons rapportés. On y voit : 1° la Sainte invitée par les Anges à prêcher l'Évangile; 2° elle le prêche en effet; 3° elle est amenée devant le juge; 4° elle est liée à un pilier et flagellée; 5° on lui arrache les dents; 6° elle est agenouillée, et un bourreau s'apprête à lui trancher la tête d'un coup de hache [3]. Pour nous, nous

1. *Legendary Art*, p. 571.
2. Boll., *Acta Sanct.*, T. II, Febr., p. 278.
3. *Legendary Art*, p. 580. — Mme Jameson parle d'une légende d'après laquelle le juge et

voudrions, si les limites de nos *Études* nous permettaient de nous occuper des légendes autant que nous aimerions à le faire, les reporter toujours dans une catégorie à part, sauf les cas où nous croyons y apercevoir au moins des échos de l'histoire, et où nous ne pouvons nous en passer pour expliquer des représentations légitimées par l'usage.

VII.

SAINTE URSULE.

Patronne des jeunes filles mises, par une pieuse éducation, à l'abri des dangers du monde, sainte Ursule l'était aussi de la savante société de Sorbonne. Adrien de Valois disait à ce sujet : « Je ne comprends « pas comment les Docteurs de Sorbonne, parmi lesquels il y a tant « d'habiles gens, ont bien voulu laisser pour patronnes tutélaires de « leur Église cette troupe de saintes de contrebande, pendant qu'ils en « avaient à choisir tant d'autres de bon aloi [1] ». Il faisait allusion aux onze mille compagnes de sainte Ursule ; mais en cela même le grave censeur faisait preuve d'une grande légèreté, car autre est le culte de sainte Ursule, qui repose sur des fondements certains, comme l'a si bien démontré le P. Victor de Buck, l'un des nouveaux Bollandistes, autres sont toutes les fables qui ont pu se mêler dans ses légendes. Quand on s'en tiendrait aux termes du Martyrologe, on y trouverait des motifs très-suffisants pour justifier tous les patronages confiés à cette grande Sainte, et ses représentations principales ; ces termes, les voici : « A Cologne, « fête de sainte Ursule et de ses compagnes, qui terminèrent leur vie par « le martyre, ayant été tuées par les Huns pour leur constance à conser- « ver la religion chrétienne et la virginité. Les corps de la plupart « d'entre elles furent inhumés à Cologne ». La vraie critique doit aller plus loin, et reconnaître que les compagnes de sainte Ursule étaient en

l'exécuteur de sainte Apollonie aurait été son propre père. Dans les Actes donnés comme apocryphes par Bolland, le juge et l'exécuteur est l'empereur, et le père de la Sainte est lui-même martyrisé.

1. *Valesiana*. Nous empruntons cette citation aux *Institutions de l'Art chrétien*, de M. l'abbé Pascal, T. II, p. 112. Nous avons peu à citer cet ouvrage qui, lorsqu'il tombe juste, ne fait ordinairement que répéter Molanus ; mais, quant à sainte Ursule, dont celui-ci ne parle pas, on y trouve d'assez justes observations.

grand nombre; mais, quant au nombre précis de onze mille, il n'entre nullement dans notre sujet de rechercher d'où il a pu venir. Nous avons d'autant moins à nous en occuper, que, en iconographie, on ne peut représenter qu'une multitude, d'un nombre indéterminé, et qu'il suffit quelquefois d'une agglomération de cinq ou six têtes, et moins encore, pour exprimer cette signification.

Il est très-probable, comme l'établit le P. de Buck, conformément à la version du Martyrologeque, sainte Ursule et ses compagnes furent massacrées par les Huns; et tout ce que l'on sait ou ce que l'on entrevoit de leur histoire, se rattache très-bien à la situation du monde, à l'époque d'Attila. La Grande-Bretagne alors était envahie par les Saxons, et ces barbares, encore païens, n'épargnaient rien. Les Bretons ne le cédaient ni en courage ni en esprit guerrier aux envahisseurs, mais leurs divisions faisaient la force de leurs ennemis. Sainte Ursule était fille du petit roi ou chef d'un ou de plusieurs de ces clans, qui devaient, l'un après l'autre, subir toutes les horreurs de la conquête. Nous croirions volontiers — comme le rapporte Catherine Emmerich [1], — que, ayant voué à Dieu sa virginité et n'ayant rien au monde de plus cher, elle se serait mise en état, avec un certain nombre de jeunes filles prises sous sa direction, de la défendre au besoin et de périr en la défendant. Alors aussi avaient lieu, de la Grande-Bretagne dans l'Armorique, ces émigrations par lesquelles les populations celtiques vaincues parvenaient en partie à se soustraire à la fureur des hordes germaniques. L'embarquement de sainte Ursule, avec ses premières compagnes, paraîtrait se rattacher à ce mouvement, et avoir été doublement motivé par l'imminence des dangers que leur faisait redouter la lubricité plus encore que la cruauté des barbares, et le besoin de fournir des épouses aux guerriers bretons qui les avaient précédées sur le continent. Mais que la main d'Ursule elle-même eût été promise ou non à quelque prince qu'elle devait aller rejoindre, il n'entrait point dans ses vues de se prêter à une semblable union. Et si, au lieu d'aborder les plages d'Armorique, son vaisseau et la flottille dont il faisait partie furent jetés à l'embouchure du Rhin, — peut-être par l'effet des vents contraires ou d'une tempête, peut-être pour échapper à ces mêmes écumeurs de mer qui avaient porté la désolation dans son pays, — on s'explique qu'elle ait trouvé dans cet apparent contre-temps la réalisation de ses vœux et de ses prières; que, profitant de la circonstance, elle ait fait en sorte, en remontant le fleuve, de prendre la direction de Rome pour faire un pèlerinage, et soit ainsi arrivée jusqu'à Cologne. Quoi qu'il en soit des circonstances qui précèdent, il y a tout lieu de croire, avec le savant

1. *Vie de A.-C. Emmerich*, T. III, p. 371.



D'APRÈS LA PHOTOGRAPHIE.

S^TE URSULE.

(Memling.)

Bollandiste[1], qu'elle se trouvait dans cette ville ou à ses approches, lorsque Attila, vaincu par Aétius en 460, se rejeta sur le Rhin, y reportant une dévastation d'autant plus cruelle qu'il était irrité par sa défaite. Alors, Ursule avec ses compagnes, préparées de longue main à ce genre de danger, paraîtraient avoir servi de point de ralliement à toutes les jeunes filles, à toutes les femmes de la contrée, qui, encouragées par la sainte princesse, étaient prêtes à mourir, mais voulaient mourir en chrétiennes et se préserver du déshonneur; et, en effet, résistant à main armée et succombant sous le fer des barbares, elles auraient toutes remporté la palme du martyre. Toutes n'étaient pas vierges, toutes surtout n'étaient pas résolues d'avance à consacrer à Dieu leur virginité; beaucoup d'hommes auraient même été martyrisés avec elles; mais Ursule et ses vierges étant à la tête, et formant le noyau de cette glorieuse phalange, elles sont devenues plus particulièrement l'objet de la vénération des peuples.

Il n'y a aucune raison pour croire qu'Ursule fût dans la fleur de la jeunesse, et qu'elle fût physiquement d'une beauté remarquable; nous croirions plutôt qu'elle approchait de la maturité de l'âge, et il faut surtout la représenter comme une femme à grand caractère. Les précédents de l'art nous invitent à la considérer tout particulièrement comme une bonne et puissante protectrice. La manière la plus caractéristique de la représenter, consiste à lui faire étendre son manteau, pour y abriter ses protégés, à l'exemple de la Mère de Dieu, invoquée comme Mère de Miséricorde. Telle on la voit sur la châsse de Bruges, ce bijou peint de la main de Memling, auquel nous empruntons un exemple de ce genre de composition (pl. xxv). On peut représenter ainsi les jeunes filles que l'on entend mettre spécialement sous la protection de sainte Ursule; mais ordinairement ce sont les compagnes mêmes de son martyre, que l'on voit sous son manteau. Elles sont ici couronnées de fleurs, et de même sur la crosse de l'église Sainte-Ursule, à Cologne, dont nous avons parlé précédemment.

Quand sainte Ursule porte la couronne princière, on la donne aussi quelquefois à ses vierges, comme les faisant participer même à son rang terrestre. Il en est ainsi dans un tableau [2] peint, conformément à la donnée commune, par sainte Catherine Vigri, et possédé encore à Bologne par le couvent de Clarisses qu'elle avait gouverné; et dans un autre tableau qui se trouve dans la galerie de Pise, et que nous allons décrire.

Ce tableau[3] est de Bruno di Giovanni, cet ami de Buffalmaco, que Vasari cite comme ayant partagé les travaux et l'humeur facétieuse de

1. Boll., *Acta Sanct.*, Octob., T. IX, p. 73.
2. Mme Jameson, *Legendary Art*, p. 502.
3. Rosini, *Storia della Pitt. ital.*, planches in-folio, pl. XII.

celui-ci. Les compagnes de sainte Ursule, couronnées et nimbées comme elle, et portant des palmes, ne sont plus sous son manteau : elles la suivent et font cortége ; la Sainte exerce sa protection sur une autre jeune fille et lui tend la main. Cette jeune fille,— nous pourrions dire cette jeune princesse, car elle est couronnée elle-même, mais non plus nimbée, — s'élance au-dessus d'une mer où l'on comprend qu'elle courrait de grands dangers. Deux montagnes entre, lesquelles se perd la partie inférieure de son corps, s'élèvent de chaque côté. Au-dessus, on voit Notre-Seigneur qui lui envoie sainte Ursule, et d'un autre côté un Ange portant une branche d'olivier qui lui promet la paix. Vasari a cru que c'était une personnification de la ville de Pise ; on peut y voir plus généralement une allusion aux jeunes filles soustraites aux périls du monde par la protection de sainte Ursule.

Il ne serait pas impossible non plus que l'artiste ait ainsi représenté une personne déterminée. Les premiers mots inscrits sur la banderolle qui se déroule devant elle, seraient en faveur de cette interprétation : *Misericordiam fecit Dominus cum serva sua....* « Le Seigneur a fait miséri- « corde à sa servante ». Le surplus de l'inscription, si on pouvait le lire, éclaircirait probablement l'énigme[1], et, si c'était sur la ville de Pise que sainte Ursule exerçât sa protestation, il n'en serait que plus remarquable de voir, en pareil cas, cette ville représentée par une jeune fille mise avec la Sainte dans des rapports si bien appropriés au rôle habituel et au caractère de celle-ci.

Dans ce tableau, sainte Ursule porte une flèche et un étendard chargé d'une croix ; l'étendard est rouge et la croix blanche : ce sont là les armes de Pise ; mais il n'y a d'accidentel ici que la couleur de ces emblèmes ; et l'étendard, chargé ou surmonté de l'instrument du salut, et souvent l'un et l'autre tout ensemble, c'est-à-dire la bannière même que l'on met dans la main de Notre-Seigneur ressuscité, est l'attribut le plus

1. Cette inscription a donné lieu, de la part de Vasari, à une singulière histoire. Il raconte que Bruno se désolait de n'avoir pu faire ses figures aussi vivantes que les faisait Buffalmaco. Celui-ci, selon ses habitudes gouailleuses, lui aurait dit que, s'il voulait faire des figures non-seulement vivantes, mais parlantes, il fallait leur faire sortir des paroles de la bouche. Bruno aurait pris sottement au sérieux cette plaisanterie, et de même d'autres niais comme lui. De là, selon l'historien dont nous respectons les expressions, serait venue l'habitude de faire ainsi parler ses personnages. Cependant il savait très-bien que cet usage était antérieur à Buffalmaco et à Bruno, puisqu'il cite lui-même Cimabue comme en ayant donné l'exemple. Et, pour mieux dire, cet usage était général, avant comme après Cimabue, et tout le monde alors le prenait au sérieux, comme le font très-bien observer les nouveaux éditeurs de Vasari : *Ma innanzi a Bruno e anche a Cimabue non era stata fatto per burla.* (*Le vite de piu eccelenti pittori*, etc. Ed. Le Monnier, Florence, 1849, T. II. Note de la page 8).

ordinaire et le plus distinctif de sainte Ursule. La flèche, instrument présumé de son martyre, que Memling lui a mise seule à la main (pl. xxv), lui est souvent attribuée; mais il ne suffit pas pour la distinguer de sainte Christine, par exemple. Dans le tableau de sainte Catherine de Bologne, il y a deux étendards portés par deux des compagnes de sainte Ursule, ses mains à elle-même étant employées à étendre son manteau sur cette glorieuse troupe de Vierges et de Martyres qu'elle a héroïquement conduite à la victoire.

On sait que la châsse de sainte Ursule, peinte par Memling, à Bruges, est un charmant bijou; et, non content de lui avoir emprunté la figure que nous avons donnée (pl. xxv), nous ne pouvons nous dispenser de dire un mot des scènes légendaires représentées tout autour en fines miniatures. On y voit la première arrivée de la Sainte à Cologne, quand elle se dirige vers Rome; son arrivée à Bâle, puis à Rome; son retour à Bâle; le massacre de ses compagnes, à leur retour à Cologne, et enfin son propre martyre. C'est par la fraîcheur et la paix des physionomies, par la douce simplicité des attitudes au milieu d'événements si dramatiques, que les petites figures de ces compositions exercent tant de charme. Les neuf tableaux de Carpaccio, dans la galerie de Venise, consacrés de même à la légende de sainte Ursule, ont un charme du même genre. Le sujet est pris d'ailleurs beaucoup plus dans les circonstances de cette légende, qui peuvent le moins soutenir la critique. La Sainte est donnée comme fille d'un roi chrétien de la Bretagne (Armorique), et c'est le roi d'Angleterre, encore païen, qui la fait demander en mariage pour son fils. Résolue à rester toujours vierge, elle met à cette union des conditions qui, elle l'espère, lui assureront la réalisation de ses plus chers désirs. Elle demande un délai de trois ans, et que le prince se fasse chrétien. Il y consent contre toute attente, et ceci convenu, ils partent ensemble pour Rome avec toute leur suite. Le peintre a représenté diverses circonstances du voyage, analogues à celles des compositions de Memling, suivies également de la scène du martyre, et, en dernier lieu, de la glorification de sainte Ursule. Ce tableau, dit M. Rio, est celui de la série qui excite communément le plus d'admiration : « Ses compagnes, vierges et martyres comme elle, ont formé avec leurs palmes une espèce de « piédestal ou de trône, autour duquel elles sont rangées en groupe, « pleines d'allégresse et de grâce [1] ». L'éminent observateur sent pourtant qu'il manque quelque chose d'idéal qu'il eût fallu emprunter aux artistes ombriens, et il semblerait que ses préférences se fixent, avec celles de Zanetti, « sur le tableau où sainte Ursule est représentée couchée sur

1. *L'Art Chrétien*, T. IV, p. 109.

« son lit virginal, parée de toutes les grâces que peut donner le sommeil « pur de l'innocence, et annonçant, par l'expression de son visage, que « des visions vraiment paradisiaques lui apparaissent en songe[1] ». Sainte Ursule est ainsi représentée après qu'elle vient de fixer les conditions qui, dans sa pensée, doivent assurer sa virginité, et avant qu'elles ne soient acceptées; dans le songe, il lui est révélé que ses désirs seront accomplis, et qu'elle recevra la couronne du martyre.

1. *L'Art Chrétien*, loc. cit.; Zanetti, *Della Pittura Veneziana*, Venise, 1771.

ETUDE XV.

DES VIERGES ET DES VEUVES CONSACRÉES A DIEU.

I.

SAINTES COOPÉRATRICES DES PÈRES DE L'ÉGLISE.

Quand l'ère des Martyrs fut passée, il resta d'autres moyens de se dévouer pour Dieu; et les saintes épouses de Jésus-Christ qui se donnent entièrement à lui, qu'elles soient demeurées vierges ou qu'elles aient d'abord contracté d'autres liens dont elles sont affranchies, ont tant d'importance dans la constitution du corps sacré de l'Église, que, dans ses prières publiques, après avoir demandé la protection divine pour tous les ordres ecclésiastiques, l'Église adresse au Seigneur une invocation spéciale en faveur de toutes ces pieuses femmes : *pro devoto fœmineo sexu*.

La compagne de l'homme est naturellement appelée à coopérer à toutes ses œuvres, et, dans l'ordre surnaturel, le concours mutuel que doivent se prêter les deux sexes s'élève au plus haut degré de perfection. Notre-Seigneur a associé sa très-sainte Mère à l'œuvre tout entière de la Rédemption; à côté des Apôtres, nous avons vu des Saintes que nous avons pu dire d'un caractère tout apostolique; l'un et l'autre sexe se disputent la gloire du martyre, et maintenant, à côté des Pères de l'Église, nous leur voyons des mères, des sœurs, de saintes amies, qui les élèvent, les soutiennent, les comprennent, les excitent, les secondent dans leurs admirables travaux.

Saint Basile le Grand reconnaissait que toute sa doctrine reposait sur les premiers enseignements qu'il avait reçus de sainte Macrine l'Ancienne,

son aïeule, et de sainte Emmélie, sa mère [1]. Ses jeunes frères, saint Grégoire de Nysse, saint Pierre de Sébaste, avaient été en grande partie élevés par leur sœur aînée, sainte Macrine la Jeune, une autre des admirables femmes de cette admirable famille. Saint Grégoire de Nazianze avait pour mère sainte Nonne, et pour sœur sainte Gorgonie. Sainte Marcelline avait suivi à Milan saint Ambroise, son frère. Tout le monde sait ce que saint Augustin dut à sa mère. C'est la pieuse avidité de sainte Paule et de sainte Eustochium, sa fille, pour les connaissances des Écritures, qui encourageait le plus saint Jérôme à poursuivre ses rudes travaux d'exégèse biblique, et on lui reprocha de dédier ses livres à des femmes. Les hommes se font sur les genoux de leurs mères, a dit Joseph de Maistre; et quand on étudie les origines des hommes supérieurs, il se rencontre presque toujours qu'ils ont dû à l'influence de leur mère l'impulsion de leur esprit ou de leur caractère, qui les a élevés au-dessus du niveau commun.

Cette influence, exercée dans la paix du foyer domestique, ne transpire souvent que peu au dehors, et le culte de beaucoup de ces saintes femmes, qui ont été grandes sans éclat, n'a eu qu'un faible retentissement. Aucune d'elles n'a eu un culte aussi populaire, et n'a, par conséquent, joué, dans l'iconographie chrétienne, un rôle aussi important que les saintes Martyres. Comme les Pères de l'Église, auxquels elles se rattachent, elles ne sont, pour la plupart, appréciées à toute leur valeur que par l'élite des esprits cultivés. La plus connue, la plus honorée, la plus souvent représentée, est sainte Monique : elle le doit à sa conformité avec tant d'autres mères qui, après avoir enfanté leurs fils de leur sein, ont encore à les enfanter par leurs larmes. Sainte Paule qui, après sainte Monique, ressort le mieux parmi les astres de la région céleste où nous portons en ce moment nos regards, se fait aussi particulièrement remarquer à deux titres. D'abord, elle aussi est mère; il est touchant de la voir accompagnée de cette douce, sage, noble, intelligente et gracieuse Eustochium, encore plus touchant de la voir quitter sa nombreuse famille, surtout son jeune fils Toxotius, pour se donner tout entière à l'Enfant né dans cette grotte de Bethléem, près de laquelle elle va passer le reste de ses jours. Ce sacrifice eut sa particulière récompense, puisque Toxotius fut le père d'une autre sainte Paule, qui marcha sur les traces de son aïeule, dans le monastère qu'elle avait fondé. Cette qualité de fondatrice est l'autre titre qui met sainte Paule en relief. Nous

1. *Quam a puero sententiam de Deo a beata matre mea, et ab aviâ meâ Macrinâ hausi illam justis incrementis auctam in meipso conservaveram. ... Tradita mihi ab iis in principio absolvi et ad perfectionem deduxi.* (Boll., *Acta Sanct.*, 1re éd., T. I, Jan. XIV, p. 952.)

avons vu quel était l'éclat que les saints Patriarches des grandes familles religieuses devaient à leur postérité spirituelle. S'il est une sainte fondatrice d'Ordre de femmes qui puisse rivaliser avec les saint Benoît, les saint Dominique, les saint François, les saint Ignace, ce ne pourrait être que sainte Thérèse, dont la réforme eut l'importance d'une fondation nouvelle. Sainte Claire, sainte Jeanne-Françoise de Chantal brillent de l'éclat de saint François d'Assise et de saint François de Sales, autant et plus que de celui qui leur est propre. Sainte Paule, de même, a pu, avec saint Jérôme, être considérée comme ayant fourni le premier type d'après lequel se sont constituées, dans la suite, les religieuses hiéronymites, et c'est pour cette raison qu'elle figure dans la collection des quatre-vingt-huit fondatrices d'Ordres, successivement donnée par Van Lochom et Mariette [1]. Dans cette collection figure aussi sainte Macrine la Jeune, comme co-fondatrice, avec son frère saint Basile, des religieuses basiliennes. Ces Saintes ont dirigé ou fondé les monastères où elles s'étaient retirées; mais ce n'est que d'une manière très-large qu'on peut les considérer comme ayant coopéré à la fondation des Ordres déterminés que nous venons de nommer. Cependant ce titre de fondatrice leur étant donné, leurs images, par là même, devaient se répandre, mais à proportion seulement de l'extension des Ordres auxquels il se rapportait; celui des Basiliennes, par exemple, était propre à l'Orient. Nous ne connaissons pas, dans l'art occidental, d'autres images de sainte Macrine que celles des collections citées, et le P. Cahier ne la nomme même pas dans ses *Caractéristiques ;* elle est représentée, au 19 juillet, dans les *Éphémérides moscovites* de Papebroke, avec les attributs des Vierges consacrées à Dieu et élevées en dignité : une sorte d'étole et une sorte de mitre brochée d'une croix.

On doit représenter sainte Paule avec la dignité qui convient à une grande dame romaine, associée au costume humble et modeste d'une veuve qui a tout abandonné pour Dieu; le caractère de la sainte amie de saint Jérôme ne saurait être trop élevé, et sa physionomie trop intelligente; mais ce qu'il y a chez elle d'élévation et de virilité du côté de l'esprit, ne doit pas effacer ce qu'il y a de doux et de tendre du côté du cœur, dans une femme qui a tant pleuré ses enfants, que son saint guide a pu tour à tour l'en louer et l'en reprendre. Flandrin, dans ses peintures de Saint-Vincent-de-Paul, est admirablement entré dans ce caractère, et l'a d'autant mieux fait ressortir chez sainte Paule, qu'il lui a associé sa sainte fille Eustochium, chez laquelle il a réuni les mêmes qualités tempérées par la candeur de jeunesse et la grâce d'une âme qui est entrée au port

1. Guénebault, *Dict. Icon.*, Migne, col. 224, 374, 472.

avant la saison des orages. Sainte Paule avait toujours été ce que l'on appelle dans le monde une chrétienne régulière; mais cela ne suffit plus quand on a compris tout ce que Dieu a fait pour nous, et tout ce qu'il demande de nous. Dans ce sens, de Maistre a pu dire de lui-même que la vie d'un honnête homme, devant Dieu est une vie abominable; et sainte Paule a pu avoir de justes motifs pour pleurer le trop d'attache qu'elle avait eu à des choses que l'on peut croire commandées par les convenances de sa position, mais qui, presque inévitablement, inclinent à l'ostentation et à la sensualité. Elle avait pleuré et beaucoup pleuré, non-seulement parce qu'elle avait été éprouvée comme mère, mais encore à raison de ce qu'elle pouvait appeler ses égarements, au point de vue de la perfection chrétienne; elle avait pleuré et fait de grandes pénitences pour les expier, et ce n'est pas sans raison que, sous son nom, dans la table des *Caractéristiques* du P. Cahier, nous lisons : *discipline, verges, larmes*. Le vaisseau qui l'a conduite aux Lieux Saints, les insignes de pèlerinage, la crèche et la grotte de Bethléem lui sont aussi donnés comme attributs.

Le caractère de sainte Monique ne saurait être confondu avec celui de sainte Paule, si on observe ces deux saintes Femmes par la pensée; il est difficile néanmoins, pour le commun des artistes, si on ne les distingue pas par la diversité des attributs, de les faire reconnaître par les seules nuances de leur physionomie. Sainte Paule était plus grande dame; il lui sied d'avoir plus de gravité, d'être plus réfléchie avec non moins d'aisance dans le maintien. Chez sainte Monique, il semble y avoir eu plus d'élan, plus de poésie, et si son caractère ne prend son essor dans ce sens qu'après la conversion de son fils, tandis qu'on se la représente jusque-là absorbée dans la prière et les larmes, il convient encore que ses supplications soient vives et sa douleur éclairée d'un rayon d'espérance. Mais, pour faire ressortir de telles variétés de sentiments, il faudrait prendre pour sujet direct la circonstance de sa vie à laquelle elles se rapportent, et nous parlons des représentations d'un caractère général, où, ordinairement, plusieurs Saints étant rapprochés, aucun d'eux ne doit exclusivement attirer l'attention par une direction trop accentuée de ses sentiments. Ce qui alors ressort surtout quant à la manière de représenter sainte Paule et sainte Monique, c'est que, pour les voir l'une et l'autre dans la plénitude de leur rôle, il faut qu'elles apparaissent dans la maturité de l'âge, avec un costume de veuve qui fait disparaître tout ce qu'il pouvait y avoir de différences originaires entre leurs positions sociales, différences qui peuvent se mesurer au moyen de ces deux termes de comparaison : tenir le premier rang à Rome, en approcher à Tagaste. Telle, en effet, on voit sainte Monique, dans trois tableaux dont nous avons des gravures sous les yeux,

l'un de Francia, le second de Louis Carrache (galerie de Bologne), le troisième de Florigerio (galerie de Venise), telle on pourrait, sans différence, représenter sainte Paule. Ce qui caractérise la mère de saint Augustin dans le tableau de Francia, c'est d'être auprès de son fils, devenu un vénérable évêque, c'est-à-dire en dehors de toute situation où ils se soient trouvés en cette vie. Dans les autres tableaux, il faut savoir qu'on a voulu représenter sainte Monique : rien d'ailleurs ne la ferait suffisamment distinguer.

Quand la composition lui est principalement consacrée, on ne saurait mieux faire que de lui associer saint Augustin, et si, à notre connaissance, sainte Paule n'a jamais été mieux représentée que par Flandrin, il n'est aucune représentation qui nous rende mieux sainte Monique, que le tableau d'Ary Scheffer (voir ci-dessus, p. 315). Là son œuvre est achevée, elle n'a plus qu'à s'enlever vers le ciel; mais le même caractère qui ressort dans cette tête, pourrait s'appliquer à la supplication, si l'on préférait voir cette admirable mère encore dans les douleurs de l'enfantement spirituel de son fils. On pourrait dire aussi que là elle est trop jeune auprès d'Augustin : mais l'extase rajeunit, en donnant l'avant-goût du séjour où l'on recouvre l'éternelle jeunesse, et il suffirait encore d'imprimer sur les traits de Monique, quelques traces du passage des années, pour la transporter dans le vrai d'une autre situation.

Comme attribut, on lui donne quelquefois un livre; mais le livre que Flandrin a aussi donné à sainte Paule, convient mieux à celle-ci, et Louis Carrache a placé à côté de sainte Monique un bénitier, nous ne savons sur quel fondement. Dans la table du P. Cahier, on ne lit à son nom d'autres indications, outre celles qui se rapportent à son association avec saint Augustin et à ses larmes, que le Nom de Jésus qu'on lui aurait donné à porter, pour dire que c'est elle qui avait pénétré saint Augustin de l'amour de ce nom sacré, et la ceinture, par allusion « à une coutume des ermites de saint Augustin, qui distribuent des ceintures bénites sous l'invocation de sainte Monique. Les Augustins « honorent aussi sous le nom de *Nôtre-Dame de Consolation* l'image de la « très-sainte Vierge tenant cette même ceinture. C'est, si je ne me « trompe », ajoute le P. Cahier, « en souvenir des larmes de sainte « Monique sur son fils, qui furent si bien compensées par la joie de sa « conversion [1]. »

Eu égard aux liens qui rattachent saint Grégoire le Grand à saint Benoît, sainte Scolastique, la sœur de ce grand Patriarche de la vie monastique, peut trouver convenablement sa place là où nous parlons

1. *Caractéristiques des Saints*, p. 181.

des Saintes qui ont coopéré à l'œuvre des Pères de l'Église. Elle tenait d'ailleurs, comme sainte Paule, à la haute aristocratie romaine, et nous reporte avec elle et avec sainte Monique, sinon à l'état de la société avant l'invasion des Barbares, là du moins encore où leur domination n'avait pas prévalu, tandis que nous dirigerons tout à l'heure notre attention sur des Saintes appartenant, au contraire, à ces races nouvelles qui, de son temps, occupaient déjà le plus grand nombre des provinces de l'empire romain. Pour les unes et les autres, dans ces temps de dislocation et de ruine d'un côté, de violences de l'autre, le monastère fut un refuge, et ce qui nous revient de sainte Scolastique, est bien en rapport avec la paix qu'on y retrouvait. Son emblème est une colombe; la raison en est principalement dans cette apparition à son saint frère, où il vit son âme sous figure de colombe s'envoler au ciel; mais tout ce que l'on rapporte d'elle, tourne à ce caractère de pureté, de candeur, de simplicité, dans les plus vives affections, qui est si bien exprimé par l'image de la colombe; et ce caractère a si bien rejailli sur le grave législateur des moines, qu'on a représenté le frère et la sœur, tous les deux ensemble, sous figure de colombe. On ne peut guère douter que sainte Scolastique n'ait été mise par saint Benoît à la tête au moins d'un monastère de femmes assujetti à ses règles; en conséquence, il y a des motifs très-légitimes pour la considérer comme fondatrice de toutes les branches de religieuses bénédictines, et la revêtir d'un costume bénédictin, dans la même mesure que son frère. De là est venu aussi que ses images se sont multipliées. En donnant la colombe comme son attribut et l'expression de son caractère, et en admettant qu'elle soit vêtue en bénédictine, nous avons suffisamment résumé les moyens de la bien représenter.

II.

SAINTE GENEVIÈVE.

Il n'y a pas en France de Sainte qui ait été plus populaire que sainte Geneviève, et c'est avec grande raison, car nous pourrions dire qu'elle a été comme une mère pour la nation française, tant elle exerça de protection tutélaire là où devait être le cœur de la France, dans les circonstances mêmes de son éclosion. Geneviève était fille de *Severus* et de *Gerontia* — d'un père qui portait un nom latin, d'une mère qui

portait un nom grec; son nom à elle-même, *Genovefa*, dérivé, selon toute apparence, du celtique, ancienne langue du pays, a cependant un grand air de parenté avec beaucoup de noms germaniques contemporains; elle semble ainsi avoir réuni en sa personne tous les éléments de races diverses auxquelles elle apportait le ciment chrétien qui devait les unir.

Née sous la domination romaine, destinée à terminer sa longue carrière sous la domination franque, elle avait passé la plus grande partie de sa vie au milieu d'un état mixte, qui préparait le mélange. Alors les Francs étaient les alliés des Romains; leurs rois exerçaient dans les lieux mêmes qui n'avaient encore subi aucune conquête, une certaine autorité militaire comme délégués de la puissance impériale, et c'est là ce qui explique comment, à Paris même, qui certainement ne faisait pas partie de ce qu'on pouvait appeler les États ou le gouvernement de Childéric, ce prince accorda à sainte Geneviève la grâce d'un certain nombre de condamnés qui allaient recevoir la mort.

Tant de crédit exercé sur un prince païen montre quel était l'ascendant de Geneviève : elle était une véritable puissance, et quand on la voit faire des approvisionnements et nourrir des populations entières, étendre son action bienfaisante de Reims à Tours, à Lyon, y faire des voyages, entrer en rapports intimes avec les princes [1], avec les évêques, il semblerait qu'elle était elle-même une princesse bien plutôt qu'une simple bergère, comme on a pris l'habitude de la représenter depuis le XVIIe siècle. A cette époque même, sous l'empire des traditions plus anciennes, dans les grossières miniatures de la *Vie des Saints* manuscrite que nous possédons, sainte Geneviève, loin d'être représentée en bergère, porte la couronne comme une reine ou une princesse. Il en est de même sur une des enseignes de pèlerinage en plomb publiées par M. A. Forgeais, et qu'il attribue en partie au XVIe siècle ou au commencement du XVIIe siècle [2]. M. Guénebault cite d'autres images où sainte Geneviève est couronnée [3]. Cette attribution s'explique dans le sens du haut patronage exercé par la Sainte sur la ville de Paris, au point que, dans ce sens, on a pu la considérer comme la reine de la cité; au même titre, on lui en a donné plus souvent les clefs des portes.

La question de savoir quelle était originairement sa condition sociale,

1. C'est cependant tout à fait à tort qu'on l'a représentée en conférence avec Attila. Elle se borna, alors que Paris était menacé par les Huns, à annoncer que cette ville n'aurait aucun mal, grâce sans doute à ses prières et à tous ses efforts pour retenir les Parisiens dans leurs demeures, où ils seraient en sûreté. Ceci précisément excita contre elle ceux qui voulaient fuir, et la mit en danger de subir leurs violences.

2. *Plombs historiés*, 2e série, p. 208.

3. *Dict. Icon.*, Migne, col. 242.

est très sujette à contestation. Quelques auteurs ont soutenu que ses parents, loin d'être de simples paysans, étaient les gens les plus considérables, et comme les seigneurs de Nanterre [1]. Il n'est parlé, dans ses Actes, ni de leur profession, ni de la sienne, et le seul trait ayant rapport à un travail manuel qui y soit rapporté, est celui de l'eau qu'elle alla puiser à la fontaine, sur la demande de sa mère, pour lui rendre la vue : la circonstance est si exceptionnelle, que l'on ne peut pas en conclure que Geneviève fût habituellement chargée d'aucun soin domestique de cette nature. D'un autre côté, l'on sait qu'elle avait, dans la suite, des terres aux environs de Meaux ; on n'en connaît pas l'importance, ce n'était peut-être qu'un champ venu de succession collatérale ; mais, dans tout état de cause, c'est là une présomption favorable à l'opinion de ceux qui veulent qu'elle soit née dans un certain rang social. Il en est de même du conseil que lui donne saint Germain, lorsque, l'ayant rencontrée pour la première fois, comme elle était tout enfant, et lui ayant remis une monnaie de cuivre, à l'effigie de la croix, qu'il venait de ramasser à ses pieds, il lui recommanda de la percer, de la porter à son cou, et de s'interdire tout ornement d'or, d'argent ou de pierreries. Il existe, à la vérité, des ornements de ce genre à l'usage de beaucoup de paysannes, et tout pourrait s'accorder dans la supposition où les parents de sainte Geneviève auraient été de ces cultivateurs aisés qui tiennent le premier rang dans une population rurale ; en pareil cas, on concevrait que la Sainte, bien que toujours fort au-dessus de la pauvreté, ait pu quelquefois garder les troupeaux de son père, dans les lieux des environs de Paris, auxquels se rattache une semblable tradition. L'importance de son rôle, dans la suite, est venue de l'éclat de sa sainteté même. Le rôle de sainte Catherine de Sienne, dans sa ville natale, neuf cents ans plus tard, ne fut pas sans analogie avec celui de sainte Geneviève : elle n'était cependant qu'une fille d'artisan aisé.

Le P. Cahier cite une ancienne estampe, qui lui paraîtrait pouvoir expliquer l'origine des représentations de sainte Geneviève en bergère. Cette estampe la montre « priant Dieu sur les murailles de Paris transformé en une sorte de bercail qui entoure et protége des brebis. Au « dehors, la fureur de l'invasion barbare est représentée par une bande « de loups [2] ». Il se peut aussi qu'on ait représenté de la sorte la protection exercée par sainte Geneviève sur Paris, par suite de l'idée même qu'on s'en serait faite comme ayant, en effet, gardé les troupeaux dans son enfance. Toujours est-il qu'avant l'époque dont nous parlons, la ma-

1. *Vie de sainte Geneviève*, par M. l'abbé Saint-Yves, p. 243, note.
2. *Caractéristiques des Saints*, p. 135.

nière ordinaire de représenter sainte Geneviève est de lui mettre à la main un cierge, que le démon s'efforce d'éteindre, mais qu'un Ange entretient allumé. Les huit enseignes de pèlerinage, publiées par M. A. Forgeais, sont toutes conçues d'après cette donnée ; il en est de même de la miniature de notre *Vie des Saints*, que nous avons déjà citée, à raison de la couronne qu'elle attribue aussi à sainte Geneviève. Dans toutes ces images, le démon se sert d'un soufflet pour éteindre le cierge, ce qui leur donne une couleur grotesque qu'il faudrait éviter; l'esprit du mal pourrait faire son office, sans avoir besoin de se servir de cet instrument vulgaire; il suffirait même de l'Ange rallumant le cierge, pour exprimer le fait que l'on a voulu ainsi rappeler. Ce fait, rapporté dans les Actes écrits par un contemporain, ne doit nullement être considéré comme une pure légende. Au milieu d'une nuit orageuse, Geneviève, accompagnée des vierges qui s'étaient mises sous sa conduite, se rendait à l'église qu'elle avait élevée en l'honneur de saint Denis. Le cierge que l'on portait devant elle pour les éclairer, s'éteignit. Ses compagnes s'effrayaient au milieu des ténèbres : sainte Geneviève prit le cierge à la main, il se ralluma aussitôt et ne s'éteignit plus jusqu'à leur arrivée dans la basilique. On la vit, dans d'autres circonstances, prendre un cierge qui s'allumait aussitôt dans sa main. Un de ces cierges servit ensuite à guérir des malades qui le touchaient avec respect [1].

Quelquefois, sainte Geneviève ne porte pour tout attribut que le cierge et un livre; il en est ainsi sur la châsse de sainte Clotilde, publiée par les Bollandistes.

Le cierge toujours allumé dans la main de sainte Geneviève, semble vouloir dire qu'elle demeure comme une lumière toujours resplendissante, pour guider dans la voie du salut ceux qui s'adressent à elle. Femme de bon conseil, ferme, prévoyante, il lui sied bien d'apparaître comme exerçant une sorte de charge pastorale, plutôt sur le peuple de Paris et de toutes les contrées sur lesquelles se portaient ses vigilantes sollicitudes, que sur un simple troupeau de moutons. Le livre, qu'on lui attribue souvent, lui convient mieux que la quenouille. Au moyen de la médaille suspendue à son cou, des clefs de la ville de Paris et du cierge réunis, si ni l'Ange, ni le démon, n'étaient représentés, elle serait

1. Saint-Yves, *Vie de sainte Geneviève*, Concordance des manuscrits de ses Actes, n° XXII, p. LXVIII. On rapporte sur sainte Gudule, la patronne de Bruxelles, un fait analogue, avec cette différence qu'il est parlé d'une lanterne. Il est probable que le cierge de sainte Geneviève, quand elle se rendait dans l'église de Saint-Denis, était lui-même renfermé dans une lanterne ; mais dans les représentations où également on fait intervenir un démon et un ange, il est bon d'attribuer la lanterne seulement à sainte Gudule, et le cierge seulement à sainte Geneviève, pour établir une distinction.

encore parfaitement caractérisée. Nous ne voudrions pas interdire de la représenter en bergère, eu égard à l'usage qui a prévalu ; mais il serait plus conforme aux précédents de l'art chrétien, de donner à cette représentation un caractère symbolique, et de réserver pour une autre Sainte française, que nous avons vu élever sur les autels, pour sainte Germaine, le rôle d'humble et simple bergère qu'elle a véritablement sanctifié pendant toute sa vie.

III.

SAINTE CLOTILDE ET SAINTE RADÉGONDE.

Nous pourrions dire de sainte Geneviève qu'elle est française, et de sainte Clotilde, qu'elle est franque. Nous dirions de sainte Geneviève qu'elle est française, car elle représente, dans l'union de toutes les races qui ont concouru à former la nation française, le principe civilisé et chrétien, nécessaire pour les unir toutes. Nous dirions plutôt de sainte Clotilde qu'elle est franque, et ce que nous lui devons, c'est d'avoir été l'instrument de Dieu pour rendre la race germanique capable de se prêter à l'union dont nous parlons. L'apport de cette race était nécessaire, pour retremper en vigueur les populations gallo-romaines ; mais il la fallait chrétienne et catholique pour que l'union fût possible, et pour que, d'au delà du Rhin, il nous vînt autre chose que la violence et la ruine. Ces natures qu'il nous sera bien permis d'appeler féroces, en présence des massacres auxquels survécurent nos saintes reines, Clotilde et Radégonde, ne furent pas domptées du premier coup par le christianisme. Il est beau cependant de voir comment, l'accès de la fureur passé, l'influence chrétienne les retient, les mitige et les dirige. Ces hommes qui s'égorgent entre frères, ils sont saisis de respect devant un évêque, et quelquefois une femme les arrête, si elle parle au nom de Dieu. Peut-être que Clotilde eût sauvé les fils de Clodomir, si elle se fût moins montrée la veuve de Clovis par la fierté de ses paroles, et si, au lieu de témoigner qu'elle aimait mieux leur voir perdre la vie que la couronne, elle eût rappelé aux meurtriers ce qu'ils devaient au sang de Jésus-Christ.... Mais non, ce n'est pas dans le paroxysme de leurs passions que l'on pouvait maîtriser ces sortes de tigres ; c'est plutôt quand ils avaient fait le mal, que l'on pouvait provoquer leur repentir, et en obtenir quelque réparation. Ce

que l'on voit dans cette circonstance, c'est d'ailleurs la justification des termes dont nous nous sommes servi pour désigner sainte Clotilde : elle est bien franque. Franque ou burgonde à ce point de vue, nous ne faisons pas de différence entre les tribus germaniques ; ce qui fit la supériorité des Francs sur les barbares de même race, qui avec eux avaient envahi les Gaules, c'est qu'ils se firent chrétiens, sans passer par ce christianisme bâtard que les Ariens avaient mis au service des Goths, des Burgondes, des Vandales, et plus tard des Lombards. Par quelle circonstance arriva-t-il que Clotilde, née d'une famille qui avait embrassé l'arianisme, se trouva elle-même catholique? Il y a là quelque mystère de la grâce ; et peut-être que sa mère, lorsqu'elle fut noyée par l'ordre du cruel Gondebaud, était elle-même en possession de cette foi qui, par la mort, lui assurait la meilleure des couronnes, et qui, transmise à Clotilde, fut apportée par elle à Clovis et à toute la nation dont il était le chef, comme la dot la plus précieuse qui fut jamais.

Gondebaud n'avait accordé la main de Clotilde à Clovis que par crainte, et quoique Grégoire de Tours n'en parle pas, nous croyons volontiers au récit de l'écrivain anonyme, qui rapporte comment la jeune princesse échappa à son oncle, lorsque celui-ci, après avoir laissé s'opérer son départ, se repentant bientôt de sa condescendance, avait lancé des gens armés pour la ramener près de lui. Clotilde avait prévu ce revirement, et du lourd chariot où elle était lentement traînée par des bœufs, elle s'était élancée sur un cheval, et avait rejoint le jeune Franc qui devait être son époux. Cette intrépidité avait dû plaire à Clovis, autant que la douceur pleine de charme avec laquelle elle gagna ensuite sa confiance, au point d'obtenir que leurs enfants fussent baptisés. La mort du premier, la maladie du second, la mirent bientôt à de terribles épreuves, mais ne firent, en définitive, qu'attester sa foi, sa force d'âme, et l'ascendant qu'elle avait pris sur son époux. Vient Tolbiac : le guerrier sent que la victoire ne lui est pas assurée sans un secours d'en haut : il invoque le Dieu de Clotilde, et le fier Sicambre s'incline sous la main de l'évêque, qui répand sur sa tête l'eau baptismale. Voilà la grande œuvre sociale de Clotilde accomplie : si alors elle avait terminé sa vie, elle serait restée en grande vénération ; il est peu croyable, cependant, qu'elle eût été comptée au nombre des Saints, et que son image eût été élevée sur les autels. Nous avons vu la femme illustre, la forte chrétienne. La Sainte se trouvera surtout dans l'ombre du cloître, en la veuve malheureuse, et ce dernier cri de fierté qui décida la mort des fils de Clodomir, dut provoquer chez elle, quand elle en vit les conséquences, ce dernier assujettissement de la nature à la grâce qui est nécessaire pour constituer la perfection chrétienne. Elle avait préféré, pour ses petits-fils, les horreurs d'une mort violente à la paix du

cloître. Dans la paix du cloître, celui des enfants de Clodomir qui lui resta, fut, grâce à elle, sans doute, bien plus qu'un roi, il devint un saint.

Nous comprenons, cependant, que l'on préfère, en sainte Clotilde, représenter la jeune reine, avec un caractère de résolution tempéré par la douceur, c'est-à-dire se reporter à ce qui a donné le plus d'éclat à son nom, la conversion de Clovis. Alors il sera convenable, si l'espace le permet, de représenter dans le lointain cette bataille décisive, qui donna à l'Église un roi très-chrétien. Mais ce n'est pas là un attribut applicable à toute image de la sainte reine, et l'on peut lui donner à porter une église, non-seulement pour rappeler qu'elle fit construire à Paris celle de Saint-Pierre-et-Saint-Paul, qui a pris depuis le nom de Sainte-Geneviève, mais surtout parce que la conversion de Clovis raffermit l'Église sur ses fondements[1]. Sur sa châsse exécutée au XVI[e] siècle, que possédait cette même église de Sainte-Geneviève, elle était représentée à l'une des extrémités, en présence d'une fontaine jaillissante, pour rappeler un miracle qu'on lui attribue. Lorsqu'elle faisait construire le monastère des grands Andelys, on rapporte, en effet, qu'elle changea en vin l'eau d'une fontaine, pour subvenir aux besoins des ouvriers[2].

Si l'on représentait sainte Clotilde, en associant sur elle les insignes de la royauté et le costume monastique, comme on le fait pour sainte Radégonde, il serait bon, afin de les distinguer, d'attribuer alors à la première l'âge plus avancé auquel elle était parvenue lorsqu'elle se réfugia dans le cloître, tandis que sainte Radégonde était encore dans toute la fleur de la jeunesse lorsqu'elle se sépara de Clotaire pour n'avoir plus d'autre époux que Jésus-Christ.

Chez Radégonde, dès sa première jeunesse, toute âpreté germanique avait disparu à l'école du malheur; tout ce qui peut faire obstacle à la grâce avait été dompté; elle fût restée vierge si elle eût été libre. Captive de Clotaire, elle le séduisit par le charme de sa beauté chaste et sans apprêt, et se vit contrainte de l'épouser. Mais bientôt elle sut profiter et des inconstances du barbare et des réveils momentanés du chrétien. Avec son consentement, elle se sépara de lui, et lui opposa les engagements qu'elle avait pris avec Dieu, lorsqu'avec la fougue d'un caractère accoutumé à tout emporter par la violence, sa passion renaissant, il tenta à diverses reprises de s'assujettir de nouveau la sainte Reine. Dieu façonne admirablement ses Saints, dans le moule qu'il leur forme par les circonstances mêmes où il les fait passer, et l'on comprend qu'il ait voulu faire asseoir pendant quelques instants Radégonde sur un trône, afin qu'elle

1. Cahier, *Caract. des Saints*, p. 392.

2. Boll., *Acta Sanct.*, Jun., T. I, p. 293; *Caract. des Saints*, p. 426.

portât dans son service ce caractère de reine qui la distingue entre toutes. Sans aucune diminution de son humilité, « elle était reine encore dans le « couvent », a dit avec raison Augustin Thierry, « par le prestige de sa « naissance royale, par son titre de fondatrice, par l'ascendant de « l'esprit, du savoir et de la bonté....[1]. » Cette douce femme ne manquait pas de force et de courage. L'on doit se rappeler comment, — lorsqu'elle vivait encore avec le roi, dans les chaînes du siècle, selon les expressions de son historien moderne le plus complet, — passant devant un temple païen qui était fréquenté par les Francs, elle y fit mettre le feu. Les païens accoururent armés et en fureur; mais elle resta immobile sur son cheval, au milieu des cris et d'un tumulte effroyable, jusqu'à ce que la ruine de l'édifice étant consommée, elle harangua le peuple avec autant de douceur et d'onction qu'elle avait d'abord déployé d'énergie, et réussit à le calmer[2].

Elle s'exprimait en effet avec une grande facilité et un grand charme, et ces religieuses qu'*elle avait choisies pour ses filles,* selon sa propre expression[3], ne pouvaient se consoler après sa mort de ne plus la voir, de ne plus l'entendre et même de ne plus être reprises par elle : car lorsqu'elle reprenait, c'était d'un ton si maternel, d'un air si affectueux, que c'était un bonheur d'avoir attiré ses réprimandes; « et quel était son visage, ô « bonté du Créateur, quelle était sa physionomie, quelle était toute sa « personne », s'écrie alors la fidèle Baudonivie, « qui pourrait jamais le « décrire » ? *Desiderabilis admonitio, dulcis affectus, nam qualem vultum, Deus plasmator bone, qualem faciem, qualem personam habuit, quis potest unquam exponere ?* Et le pieux historien se résume en ajoutant : *Quam sancta fuit vita ejus, tam purus et dulcis aspectus*[4] : « Autant sa vie fut sainte, au- « tant son aspect était doux, était pur ». Le contact du monde ne l'avait jamais atteinte. Fortunat rapporte qu'une religieuse de son monastère, entendant des gens qui se réjouissaient au dehors, reconnut des chants qui lui avaient été familiers autrefois. Radégonde, l'ayant reprise parce qu'elle y faisait attention, ajouta : « J'en prends le Seigneur à témoin : « pour moi, je n'ai jamais rien entendu des chants profanes » ; « ce qui prouve », reprend son historien, « que, de corps dans le monde, elle « était d'esprit toujours dans le ciel[5] ».

« Je vous ai choisies pour mes filles », disait-elle à ses religieuses.

1. Aug. Thierry, *Récits mérovingiens*, T. II, p. 262.

2. Ed. de Fleury, *Hist. de sainte Radégonde*, Poitiers, 1845, p. 46.—Baudonivie, § 4.

3. *Id.*, p. 201.

4. Boll., *Acta Sanct.*, Aug , T. III, p. 81 ; Baudonivie, cap. IV, § 33, 34.

5 *Testor dominum me nil audisse modo de seculari cantico..... Quod carne licet in sæculo, mente tamen esset in cœlo.* (Boll., *Acta Sanct.*, T. III, Aug. Fortunat, cap. IV, § 32.)

« vous êtes la lumière de mes yeux, vous êtes ma vie, mon repos et toute « ma félicité. Vous êtes la vigne nouvellement plantée; travaillons dans « ce monde à nous assurer la vie éternelle [1] ». On voit aussi par ces paroles quel cœur elle avait, quelle poésie de son âme se répandait dans ses expressions. L'on a cru qu'elle avait mis du sien dans les meilleurs poëmes de Fortunat, et vraiment cette opinion est fondée.

Voilà donc une femme accomplie, et pour la beauté des traits toujours conservée, et pour la majesté du maintien unie à la plus suave expression, et pour l'intelligence et pour le cœur : en un mot, c'est l'idéal d'une reine à représenter sous le costume religieux, mais en lui maintenant le sceptre et la couronne, attributs de sa première dignité. De la sorte, elle est on ne peut mieux caractérisée. Il y a aussi les plus justes motifs pour lui attribuer la croix, en souvenir de la vénération toute particulière qu'elle a eue pour l'instrument du salut, de l'importante relique qu'elle en fit venir à Poitiers, du nom même de Sainte-Croix, resté, par la suite, à son monastère; mais il faut prendre garde que cet attribut la ferait facilement confondre avec sainte Hélène, si elle n'en était distinguée par l'association du costume monastique et des insignes de la royauté.

Comme action caractéristique, il ne semble pas que l'on puisse choisir rien de mieux que l'apparition de Notre-Seigneur, dont elle fut favorisée peu avant sa mort. Il paraît que Baudonivie en tenait le récit de sa bouche même. Radégonde, n'ayant pas d'abord reconnu le divin Sauveur qui s'avançait vers elle sous la figure d'un jeune homme de la plus grande beauté, voulait le repousser; mais Jésus lui demanda pourquoi elle faisait tant d'effort pour l'obtenir, lui qui était toujours avec elle, et il ajouta qu'elle était une des pierreries les plus précieuses de sa couronne [2]. Représentée par deux statues d'exécution médiocre, dans l'église de Sainte-Radégonde, à Poitiers, cette apparition attache et intéresse, et l'on sent tout le parti qu'il serait possible d'en tirer avec un talent supérieur.

Plusieurs verrières de la même église sont, en tout ou en partie, consacrées à la Sainte tutélaire; malheureusement elles ne sont pas dans un état de parfaite conservation, et nous ne saurions mieux les décrire et les interpréter que ne l'a fait M. Benjamin Fillon, dans une notice publiée par la Société des Antiquaires de l'Ouest [3]. Dans la plus importante de ces verrières, où l'on a représenté principalement le *Jugement dernier*, on remarque deux médaillons qui se correspondent : d'un côté, la Sainte

1. Ed. de Fleury, *Hist. de sainte Radégonde*, p. 201.
2. Boll., *Acta Sanct.*, Aug., T. III, p. 81.
3. Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest, 1841, p. 490, 492.

entre deux de ses femmes, recevant les hommages du comte de Poitou, Alphonse, frère de saint Louis, qui s'avance, dans l'autre médaillon, suivi de deux seigneurs. Une autre de ces grandes pages de peinture sur verre représente en détail la vie de la Sainte; on la voit lavant les pieds des pauvres, recevant le voile des mains de saint Médard, et accomplissant un grand nombre de miracles. Dans une autre verrière, au milieu d'une grande confusion de fragments de toutes les époques et de tous les styles, M. Fillon a cru reconnaître le miracle des avoines [1], et cette interprétation ne nous paraît pas douteuse. « Comment, en effet, expliquer autrement la scène suivante : Une femme couronnée, vêtue d'une robe fleurdelisée, et précédée de deux femmes, paraît s'enfuir, tandis que, derrière elle, séparé seulement par des blés, un roi à cheval, au manteau chargé de fleurs de lis et accompagné d'une suite, semble la poursuivre. » Ce miracle est aussi représenté dans un vieux tableau de la même église : on y voit le roi à cheval, le laboureur avec ses bœufs et le champ de blé [2]. Et, de nos jours, on l'a jugé assez accrédité pour l'avoir représenté sur la châsse de la Sainte, exécutée sous la direction de M. Lassus. Mais il a pu suffire, pour que l'éminent artiste ait été laissé, sous ce rapport, à la liberté de ses propres inspirations, que, trouvant ce sujet poétique, trouvant l'art en possession de le représenter, il l'ait cru propre à exprimer l'idée que se faisaient les peuples de leur sainte reine, et à rendre la position où elle avait été effectivement, lorsqu'elle était protégée par son

1. Ce miracle, qui aurait eu lieu pour protéger la fuite de sainte Radégonde, lors d'une des tentatives attribuées à Clotaire pour la ramener près de lui, n'est point rapporté par les historiens contemporains de la Sainte, mais seulement par des légendes plus modernes. Il a beaucoup de ressemblance avec ce que l'on raconte, sur des fondements de beaucoup moindre autorité, de la Fuite en Egypte. Ici du froment, là de l'avoine, nouvellement semés, croissant à l'instant, auraient donné le change, soit aux sicaires d'Hérode poursuivant l'Enfant Jésus, soit aux soldats de Clotaire poursuivant sainte Radégonde ; dans l'un et l'autre cas, les laboureurs auraient répondu avec vérité à ceux qui les interrogeaient, qu'ils n'avaient vu passer personne depuis que la semence avait été jetée en terre. Ce qui donne le plus de sérieux à l'attribution que l'on fait de ce miracle à sainte Radégonde, c'est que le souvenir en est consacré par l'Office propre qui se célébrait dans le monastère et dans l'église paroissiale de Sainte-Radégonde, le 28 février. D'un autre côté, des écrivains nullement suspects de vouloir affaiblir ce qu'il y a de fondé dans les anciennes traditions, comme Mgr Cousseau, évêque d'Angoulême, M. Ed. de Fleury, ont cherché à expliquer cette fête comme se rapportant, soit à la première arrivée de la Sainte à Poitiers, soit au retour de ses reliques soustraites aux ravages des Normands et des Sarrasins, et son nom comme résultant d'une confusion, soit avec celui de *Venne*, *Venæ*, soit avec cette invocation des litanies de sainte Radégonde : *Sanctæ Radegundis advenarum*, qui se rapporte à la grande charité exercée par la sainte Reine envers les étrangers. (Ed. de Fleury, *Hist. de sainte Radégonde*, p. 89, 90.)

2. *Id.*, p. 88.

céleste Époux, contre tout ce que pouvait tenter un roi de la terre, pour l'assujettir de nouveau à un joug détesté, dont elle s'était pour jamais affranchie.

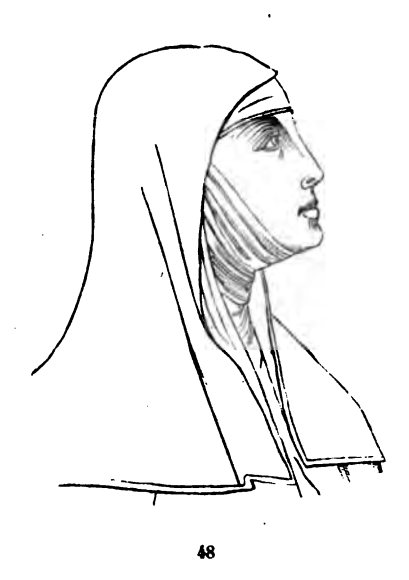
IV.

SAINTE CLAIRE ET LES PRINCIPALES SAINTES FRANCISCAINES.

La première de son sexe à suivre saint François dans les voies de la sainte pauvreté; fondatrice avec lui du second de ses Ordres, établi pour les femmes, sur le modèle donné pour les hommes par les Frères Mineurs, sainte Claire, avec moins de naïve simplicité peut-être, se fit aussi humble, aussi mortifiée que saint François lui-même; mais elle participe surtout de son caractère extatique, et nous ne croyons pas que, pour la représenter, on puisse mieux faire que de se rappeler le repas qu'ils prirent ensemble. Elle désirait beaucoup, une fois au moins dans sa vie, manger à la même table que le saint Patriarche. Saint François le lui avait toujours refusé; mais ses religieux lui ayant reproché cette apparente rigueur pour une vierge d'une si grande sainteté, il se rendit à leur avis, et afin de rendre la faveur plus grande, il l'invita à dîner dans son propre couvent de Notre-Dame-des-Anges, où elle avait reçu le voile de ses mains. Le couvert fut dressé sur la terre nue ; et lorsque sainte Claire s'y fut assise avec sa compagne, saint François avec ses compagnons, le Saint se mit à parler de Dieu avec tant d'amour. qu'ils entrèrent tous en extase; une si vive lumière alors se répandit autour d'eux, que, des collines voisines, les habitants d'Assise crurent à un incendie, et accoururent pour porter secours. Ils furent singulièrement surpris et édifiés, lorsqu'ils reconnurent qu'il n'y avait là que les flammes de l'amour divin. L'historien ajoute que les convives, rassasiés d'une nourriture céleste, ne touchèrent que bien peu, sur la fin du repas, aux autres aliments qui leur avaient été servis [1]. Ce récit justifie bien le caractère de tête attribué à sainte Claire, par Puccio Capenna, dans la figure que nous reproduisons, d'après d'Agincourt [2] : contemplation douce sans exaltation.

1. *De allo cibo parum aut modicum curaverunt.* (Boll., *Acta Sanct.*, Aug., T. II, p. 762.
2. D'Agincourt, *Peinture*, pl. CXVII.

Ce calme, dans l'élévation des sentiments, on le retrouve lorsqu'elle accomplit l'acte héroïque d'où est venu son attribut le plus caractéris-



48

Sainte Claire.

(Peinture du XIVe siècle.)

tique: le saint ciboire ou la monstrance eucharistique qu'on lui donne à porter à la main. Une de ces bandes de Sarrasins, que l'empereur Frédéric II tenait à sa solde, était venue pour piller son couvent. Elle était malade; sans témoigner la moindre frayeur, s'étant fait précéder du Saint-Sacrement, elle voulut qu'on la portât, en présence même de l'ennemi, à la porte du monastère; là elle fit une prière des plus ferventes; du propitiatoire de la nouvelle Alliance, il sortit comme une voix enfantine qui lui assurait la protection demandée. En effet, les Sarrasins, saisis d'une terreur soudaine, prirent aussitôt la fuite [1].

Dans ce récit, il n'est point dit que sainte Claire ait pris le saint ciboire de ses propres mains, et si on le lui donne à porter, c'est pour résumer la situation, et pour simplifier, comme il est nécessaire de le faire toutes les fois qu'il s'agit de caractériser la représentation personnelle d'un

1. *Quæ impavida corde se infirmam ad ostium duci jubet, et ante hostes poni, præcedente eam capsa argentea intra ebur inclusa, in qua sancti sanctorum corpus devotissime servabatur..... Vox quasi puerili..... Ego vos semper custodiam.* (Boll., *Acta Sanct.*, Aug., T. II, p. 759.)

Saint ou d'une Sainte, et non de représenter un fait. La chose ainsi envisagée, nous ne pensons pas qu'il y ait à discuter contre ces censeurs outrés qui auraient voulu faire repousser un semblable mode de représentation, par ce motif qu'il n'est pas permis aux femmes de porter les vases sacrés qui contiennent les saintes espèces. Ayala leur a répondu que ce qui n'était pas permis avait pu l'être, et l'avait été en effet en d'autres temps [1]. Alors les femmes et les simples fidèles, auxquels on permettait d'emporter les saintes espèces, ne devaient pas néanmoins les toucher de leurs mains, mais les recevoir sur un voile très-pur, dans lequel aussi ils les renfermaient. Devrait-on en conclure qu'il faudrait aussi mettre un voile dans la main de sainte Claire pour lui faire porter la sainte custode? Nous ne le croirions pas, dès qu'il s'agit d'un attribut iconographique. Il nous semble que l'usage dont nous parlons peut se maintenir tel qu'il est établi, en le prenant pour ce qu'il est. La question ne nous paraîtrait devoir être posée que dans le cas où il s'agirait de la représentation du fait. Alors on pourrait se demander s'il y avait un prêtre présent pour porter le Saint-Sacrement;—si les religieuses du couvent n'avaient pas la permission de le porter elles-mêmes, du moins dans les conditions rapportées dans le récit, où les saintes espèces sont dites avoir été renfermées dans une double boîte, l'une d'argent, l'autre d'ivoire [2];—si la gravité de la circonstance n'était pas telle, les espèces sacrées étant exposées à toutes les profanations des infidèles, qu'il fût permis d'outrepasser les règles ordinaires. Mais on évitera toutes les difficultés, en représentant la Sainte en prière devant le Saint-Sacrement déposé sous ses yeux, sans que personne le porte actuellement. Dans la vignette de la traduction italienne de la *Légende dorée* (édition de 1575), on s'y est pris autrement, et, au lieu du Saint-Sacrement, on a représenté devant sainte Claire agenouillée à la porte de son couvent, l'Enfant Jésus qui apparaît sur les nuages, une croix à la main, venant exaucer sa prière, et les Sarrasins s'enfuyant.

La monstrance eucharistique est devenue l'attribut fixe le plus ordinairement employé pour caractériser sainte Claire, et il a l'avantage d'être très-distinctif. Nous ne connaissons, parmi les Saintes, que sainte Barbe qui l'ait aussi reçu, et la différence du costume exclut toute crainte de confusion. Mais cet attribut n'a pas toujours été d'un usage aussi universel, et nous n'avons même pas la preuve qu'il ait été employé pour

1. *Pictor christ.*, L. VII, cap. III, § 1, 2.

2. Il paraît bien que les boîtes ou vases en question étaient de la nature du saint ciboire et non de celle de la monstrance. Cependant, comme il s'agit, dans les représentations de l'art, de rendre l'idée du Saint-Sacrement, nous croyons qu'il est très-convenable de se servir de la monstrance.

sainte Claire avant le xv[e] siècle. Elle porte la croix, par assimilation à saint François, dans un vieux portrait réputé son contemporain, et conservé à Assise [1]. On lui voit un lis et un livre, dans un tableau de M. le chevalier Artaud, attribué à Margaritone [2]; le lis seulement, dans celui de Puccio Capenna, auquel nous avons emprunté la belle tête reproduite ci-dessus; encore le lis et le livre réunis, dans un tableau de Thadée Bartoli, à Sainte-Claire de Pise [3]; le livre et une palme, sur la chaire d'Assise sculptée au xv[e] siècle [4]; et plus tard encore, dans un tableau de Bonifazio, qui se voit dans la galerie de Venise, le livre et la croix. Aussi, dans tous ces monuments, ce qui la fait le mieux distinguer, c'est son costume; quand la corde de saint François est apparente, on ne pourrait la confondre qu'avec quelques-unes des autres saintes Franciscaines; or, nous allons voir que les plus connues d'entre elles, sainte Elisabeth de Hongrie, sainte Rose de Viterbe, sainte Colette, sainte Marguerite de Cortone, sainte Catherine de Bologne, ont été ou peuvent être caractérisées d'une manière très-distinctive. Si donc nous insistons pour que l'on maintienne à sainte Claire l'attribut de la monstrance eucharistique, c'est moins en vue du besoin de la distinguer, que pour l'honorer par le souvenir d'un acte d'autant plus héroïque, qu'elle l'accomplit avec plus de sang-froid et de simplicité.

Sainte Élisabeth de Hongrie avait eu le plus grand désir d'embrasser la règle franciscaine dans toute sa rigueur; elle n'avait pu en obtenir la permission de maître Conrad, son confesseur, mais elle fit, pour ainsi dire, l'équivalent, car, non contente du Tiers-Ordre de Saint-François, auquel elle s'était agrégée du vivant même de son mari, elle obtint de se consacrer à Dieu d'une manière plus spéciale, en faisant profession des vœux monastiques, en se faisant couper les cheveux, en ceignant de la corde une tunique grise qui devait peu différer de celle de sainte Claire, et en se condamnant pour le reste de ses jours à marcher nu-pieds. Elle disait même que, si elle avait pu trouver un habit plus pauvre que celui de Claire, elle l'aurait pris pour se consoler de ne pouvoir entrer tout à fait dans son saint Ordre [5]. Il en résulte que l'on a pu attribuer à la sainte princesse un costume purement monastique, sans y joindre les insignes du rang auquel elle avait renoncé. Ainsi l'ont fait, par exemple, le Beato Angelico, sur le reliquaire de *Santa Maria Novella*, où sainte Élisabeth fait partie du cortége de la très-sainte Vierge, et Paul Morando, à Vérone,

1. M[me] Jameson, *Legends of the Monastic Orders*, p. 276.
2. Artaud, *Peintres primitifs*, pl. XII.
3. Rosini, *Storia della Pitt. italiana*, T. II, p. 119.
4. M[me] Jameson, *Legends of the Monastic Orders*, p. 276.
5. Montalembert, *Histoire de sainte Elisabeth de Hongrie*, in-12, 1849, p. 456, 457.

dans une peinture fort louée par Vasari[1]. Dans ces deux peintures, la Sainte, caractérisée par les roses qu'elle porte dans les pans de son manteau, n'a point l'habit franciscain, mais une sorte de costume monastique de fantaisie, et, en cela, nous ne saurions les proposer à l'imitation. Nous préférons même que, aux insignes de l'ordre séraphique, sainte Élisabeth associe tout au moins la couronne. Il lui sied d'autant mieux de la porter lorsqu'on la caractérise par le miracle des roses, que ce miracle s'était accompli au temps où elle régnait avec son pieux époux, et qu'en recourant à une attribution fixe, on annonce l'intention non de la représenter dans une circonstance particulière de sa vie, mais de choisir dans sa vie et dans les traits de sa physionomie ce qui peut le mieux la caractériser.

Le miracle des roses rentre on ne peut mieux dans le double caractère de sainte Élisabeth : caractère de fraîcheur et de grâce, caractère d'ardente charité pour les pauvres. Ce qu'elle a fait pour leurs besoins, le dévouement avec lequel elle les a secourus et soignés, est souvent même ce qui, dans son culte, a pris le pas sur tous les autres souvenirs; on oublie la poésie de ses premières années, on oublie tout ce qu'elle avait souffert dans les premiers temps de sa viduité, on oublie le courage héroïque avec lequel elle s'est séparée de ses enfants pour se consacrer entièrement à Dieu sous le pauvre habit de saint François, et on la montre avec les attributs de princesse, entourée de pauvres et de malades et leur prodiguant ses soins. Sadeler, dans l'estampe de la *Bavaria Santa*, où il l'a ainsi représentée lavant les pieds d'un malheureux, a totalement perdu de vue qu'elle avait moins de vingt ans quand elle devint veuve, qu'elle n'en avait que vingt-quatre quand elle termina sa vie, et il l'a transportée au delà de la maturité de l'âge. Murillo, dans un beau tableau peint pour l'église de la Charité, de Séville, a montré la fille des rois entourée de toutes les misères de l'humanité les mieux faites pour inspirer le dégoût, et lavant, dans le moment, la tête d'un pauvre petit teigneux. Le peintre espagnol a eu soin de rappeler tout à la fois la profession religieuse et le rang de sainte Élisabeth, en associant la couronne à un costume monastique, mais un costume monastique tout de fantaisie. Malgré ces exemples contraires, que l'on donne donc fidèlement à sainte Élisabeth l'habit de bure et le cordon de Saint-François qu'elle a tant affectionnés, et que, pour exprimer son caractère, on n'oublie jamais ni sa jeunesse, ni le miracle des roses.

Bien plus jeune encore était sainte Rose de Viterbe, lorsqu'elle termina sa vie au début de sa dix-huitième année. Elle était tout enfant lorsque sa

[1] Mme Jameson, *Leg. of the Monastic Orders*, p. 314.

charité pour les pauvres fut signalée par ce même gracieux miracle des roses. Ceinte, elle aussi, du cordon de SaintFrançois, seulement comme membre de son Tiers-Ordre, elle s'était vu refuser, de son vivant, l'entrée du couvent des Clarisses, où son chaste corps, miraculeusement conservé, est encore honoré. L'humble fille du peuple se rapproche donc par quelques traits de la grande princesse; on ne saurait pourtant les confondre, car, tandis que la fille des rois de Hongrie s'abaissait par le renoncement, ce qui caractérise le mieux la jeune vierge de Viterbe, c'est d'avoir élevé la voix, n'ayant encore que dix à douze ans, pour défendre les droits du Saint-Siége foulés aux pieds par l'empereur Frédéric II, là même où ce terrible adversaire semblait tout-puissant, et d'avoir mérité, à un âge si tendre, d'être condamnée à l'exil pour son héroïsme. On la représentera très-jeune, très-simple, très-modeste ; on se rappellera qu'elle était volontiers rentrée dans son obscurité, après s'être signalée d'une manière aussi extraordinaire; mais il ne conviendrait pas de la faire par trop ingénue, et, en lui attribuant les roses portées aussi dans un pan de ses vêtements, il lui appartiendrait assez bien de prendre un air demi-assuré qui semble vouloir dire : Les voilà!

Sainte Colette, portant pleinement l'habit de Sainte-Claire, ne saurait mieux se faire distinguer qu'en tenant dans ses bras l'Enfant Jésus, tel qu'il lui apparut couvert des plaies qu'il devait recevoir dans sa passion. On la représente aussi entourée de tourterelles ou accompagnée d'un agneau, pour rappeler le trait de ressemblance qu'elle eut avec son saint patriarche ; par son affection pour ces douces créatures; ou bien encore on lui met à la main un bâton de voyage, en souvenir de tous les voyages qu'elle fit pour établir la réforme des pauvres Clarisses.

Sainte Marguerite de Cortone, sous l'habit du Tiers-Ordre de Saint-François, apparaîtra comme un modèle de la plus parfaite pénitence, rappelant, dans son ravissement, qu'elle avait obtenu de recouvrer la grâce de la virginité. Le chien qui, en l'avertissant de la mort du complice de ses désordres, excita chez elle les premiers sentiments de retour sur elle-même, sert à la caractériser; quelquefois aussi la tête de mort, qui rappelle le même fait [1].

Lorsque les habitants de Bologne s'adressèrent à la supérieure des Clarisses de Ferrare, pour lui demander de fonder, dans leur ville, un monastère de son Ordre, celle-ci leur répondit qu'elle leur donnerait une autre sainte Claire. Elle leur donna sainte Catherine Vigri, plus connue sous le nom de sainte Catherine de Bologne. La physionomie

1. M. Guénebault cite une estampe où le chien tient la tête de mort dans sa gueule. (*Dict. icon. des Saints*, col. 390.)

cependant de cette autre fille de saint François n'a rien qui puisse se confondre avec celle de la sainte fondatrice. Sainte Claire, à une époque encore toute chevaleresque, avait conservé dans le cloître quelque chose du caractère des nobles chevaliers dont elle était issue. Sainte Catherine de Bologne, fille elle-même de noble maison, apporta dans l'intérieur de son propre couvent les habitudes de culture littéraire et artistique qui, au commencement du xve siècle, faisaient l'honneur des princes de la maison d'Este et de leur petite cour de Ferrare où elle avait vécu. Ses écrits, pour la pureté de la diction, lui valent un rang parmi les premiers prosateurs italiens; et dans l'oratoire de son couvent, où son corps est encore conservé, assis comme pour présider aux exercices de la communauté, l'on voit la viole dont elle accompagnait ses chants, et quelques-uns des tableaux qu'elle a peints de ses propres mains. Sainte Catherine de Bologne sera bien caractérisée par les instruments de l'art, principalement par ses pinceaux; elle conservera, sous le pauvre habit des Clarisses, un air distingué en même temps que modeste, et on la prendra très-convenablement pour patronne des beaux-arts.

V.

SAINTE CATHERINE DE SIENNE ET LES AUTRES SAINTES DOMINICAINES.

Par ordre d'ancienneté, sainte Agnès de Montepulciano devrait passer la première parmi les Saintes de la grande famille dominicaine. Elle a aussi en sa faveur d'avoir fait profession du grand Ordre établi pour son sexe, par saint Dominique, tandis que sainte Catherine de Sienne n'a été que du Tiers-Ordre. Quant à leur degré de gloire dans le ciel, il fut dit à sainte Catherine, que sainte Agnès lui serait égalée; mais comme elle ne lui a pas été égalée à beaucoup près en célébrité, dans ce monde, et comme dans l'art on a peu à la représenter, c'est sur sainte Catherine de Sienne, qui, au contraire, y joue un grand rôle, que nous devons principalement porter notre attention. Nous ne dirons, au contraire, que quelques mots, accessoirement, des trois autres filles de saint Dominique, sainte Agnès elle-même, sainte Catherine de Ricci et sainte Rose de Lima, qui ont mérité comme sainte Catherine de Sienne d'être canonisées.

On aperçoit facilement quelle fut l'intention divine, en laissant cette grande sainte au milieu du monde. Renfermée dans un couvent,

elle n'aurait pu diriger dans les voies de la perfection tant de gens de toute condition et de tout sexe, elle n'aurait pu assister les condamnés jusque sur l'échafaud, elle n'aurait pu être l'arbitre des dissensions entre citoyens, jusque dans d'autres cités que la sienne ; elle n'aurait pu aller jusqu'à Avignon, solliciter le chef de l'Église de faire cesser l'état de viduité où Rome et l'Italie étaient laissées. Mais en l'employant ainsi extérieurement pour son service, le divin Jésus n'avait voulu rien relâcher des liens qui l'attachaient à lui, comme à son céleste Époux. Il semblerait, au contraire, qu'il aurait voulu se l'attacher par des signes plus marqués, quand on se rappelle comment il substitua son propre cœur à celui de Catherine, dans le sein de sa fidèle servante; comment il se substitua tout entier à sa place, à tel point que, dans une circonstance, le Bienheureux Raymond de Capoue, jetant les yeux sur Catherine, ne voyait plus que Jésus qui le regardait ; comment il lui laissa au doigt l'anneau de leurs fiançailles; comment, lui ayant proposé une couronne enrichie de joyaux, ou une couronne d'épines, il la couronna, sur son choix, d'une couronne d'épines.

Ces faveurs n'ont pas été tellement propres à sainte Catherine de Sienne, nous le savons, que beaucoup d'autres Saintes ne les aient obtenues, ou dans les mêmes termes, ou dans des termes équivalents. Sans sortir même de sa famille religieuse, nous voyons sainte Agnès de Montepulciano recevoir l'Enfant Jésus, lui arracher une petite croix qu'il portait au cou, la garder toute sa vie, et la transmettre en héritage. Sainte Catherine de Ricci et la Bienheureuse Catherine de Raconis célébrèrent aussi leur union avec l'Enfant Jésus, et reçurent de ses mains l'anneau nuptial. La même pensée fut exprimée non moins merveilleusement, pour sainte Rose de Lima, au moyen de l'anneau sur lequel son frère avait gravé, pour lui complaire, ces mots : *Rose de mon cœur, tu seras mon épouse,* sans savoir qu'ils lui avaient été, en effet, adressés par Jésus dans une vision.

Ce qui est surtout propre à sainte Catherine de Sienne, c'est qu'étant plus connue et plus souvent représentée, elle est plus connue aussi comme ayant eu ces faveurs, et elle a été plus particulièrement représentée comme les recevant. Nous avons déjà fait remarquer que son mariage mystique avec le divin Sauveur ne devait pas être représenté de la même manière que celui de sainte Catherine d'Alexandrie, si on se rapporte aux circonstances des deux visions. Mais généralement les artistes n'ont pas fait cette différence, et nous ne pouvons citer qu'une composition où Notre-Seigneur apparaisse dans la force de l'âge, mettant son anneau au doigt de sainte Catherine de Sienne. Cette composition, publiée

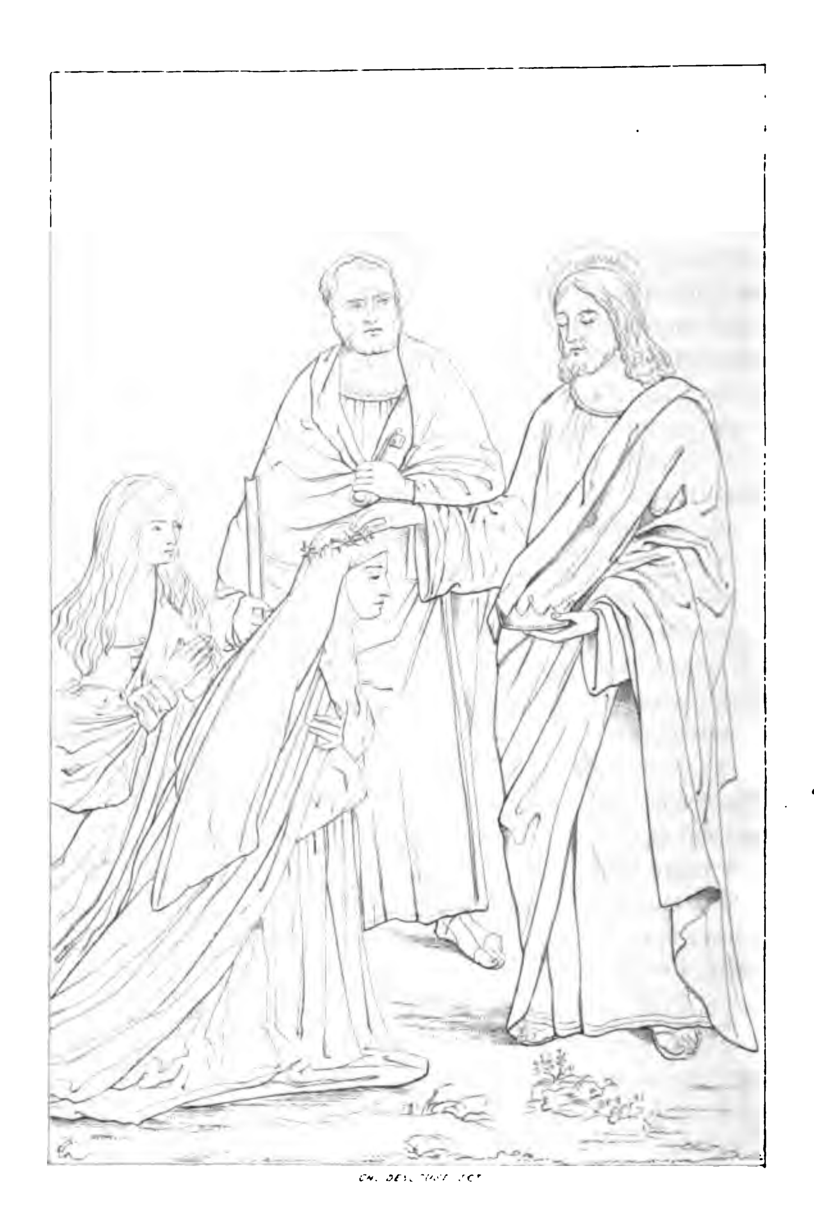
par Mme Jameson, est due à l'un des Vanni, François probablement[1]. Partout ailleurs, à notre connaissance, la Sainte reçoit ce gage sacré de son union avec Dieu, des mains de l'Enfant Jésus. Dans un tableau d'Ambrogio Borgognone, où elle est représentée avec sainte Catherine d'Alexandrie, cette faveur leur est accordée à toutes les deux simultanément. Le même sujet s'observe à Gênes, dans un tableau du xve siècle, que possède l'église dominicaine de *Santa Maria del Castello*, avec cette particularité que la sainte Vierge, étendant les bras, embrasse les deux Saintes ; et nous lisons dans nos notes, écrites sur les lieux il y a vingt-trois ans : « douceur, pureté, recueillement ». A droite et à gauche du groupe central, sont placés saint Étienne et saint Laurent, d'un côté; saint Dominique et saint Pierre Martyr, de l'autre.

L'œuvre d'art réputée la plus importante, qui ait été spécialement consacrée au mariage mystique de sainte Catherine de Sienne, est le tableau de Fra Bartholomeo, au Louvre (no 65), qui avait été exécuté primitivement pour l'église de Saint-Marc, à Florence, et qui porte la date de 1511. La Sainte, agenouillée aux pieds de la sainte Vierge, reçoit l'anneau des mains du divin Enfant, que Marie porte dans ses bras. Près du trône se voient, d'un côté, saint Pierre, saint Barthélemy et saint Vincent Ferrier; de l'autre, saint Dominique et saint François s'embrassent. On voit que l'artiste a réuni ces Saints par des motifs de patronage, ou de dévotion particulière, sans aucun égard aux circonstances de la vision, où étaient apparus avec Jésus et Marie, saint Jean l'Évangéliste, saint Paul, saint Dominique et le saint roi David[2].

Le mariage mystique étant resté, dans l'art, plus spécialement propre à sainte Catherine d'Alexandrie, nonobstant les exemples contraires, l'on a eu recours plus souvent, pour caractériser sainte Catherine de Sienne, à cette autre vision où elle porta son choix sur la couronne d'épines. Elle soignait une vieille femme, rongée d'un horrible cancer, qui l'avait prise en haine, et avait répandu sur elle d'affreuses calomnies. Ce fut alors qu'exprimant ses plaintes au divin Sauveur, elle le vit apparaître tenant à la main droite une couronne d'or, ornée de perles et de pierres précieuses, et de l'autre une couronne d'épines. Jésus lui dit qu'il fallait porter ces deux couronnes chacune à leur tour : qu'elle avait donc à choisir, ou de porter la seconde dans ce monde, pour obtenir la première dans l'autre vie, ou au contraire, en prenant la couronne d'or dans le

1. Mme Jameson, *Leg. of Monast. Orders*, p. 384.

2. *Vie de sainte Catherine*, par le Bienh. Raymond de Capoue. (Boll., *Acta Sanct.*, Aprilis. T. III, p. 890.)



CH. DES... SC.

Ste. CATHERINE DE SIENNE COURONNÉE D'ÉPINES

(Bissolo)

IMP. LITH GAUVIN, POITIERS.

présent, de réserver pour l'avenir la couronne d'épines. Elle saisit alors vivement la couronne d'épines, et l'enfonça si profondément sur sa tête, qu'elle en souffrit les plus vives douleurs[1]. Dans le tableau de François Bissolo (galerie de Venise), dont nous reproduisons la partie centrale (pl. XXVI), l'on voit en effet Jésus qui pose la couronne d'épines sur la tête de sa fidèle servante, disposée, on le voit, à tout supporter pour son amour. Derrière elle est aussi agenouillée sainte Madeleine, qui lui avait été donnée pour protectrice spéciale; puis l'ange Raphaël se tient debout avec le jeune Tobie. Notre-Seigneur est accompagné de saint Pierre, saint André et saint Paul. Dans un tableau de Jean-Baptiste Crespi, dit le Céranni (galerie de Milan), c'est de Jésus enfant, sur les genoux de sa Mère, que sainte Catherine reçoit la couronne d'épines; de l'autre main, le divin Enfant tient la couronne d'or, et, dans le même moment, sa très-sainte Mère remet le rosaire à saint Dominique, agenouillé en regard de sainte Catherine. Ce tableau est donc à compter dans ces compositions très-nombreuses, où saint Dominique et sainte Catherine sont réunis au pied du groupe de la Vierge-Mère, principalement pour exprimer l'idée du saint Rosaire. Le plus souvent, sainte Catherine reçoit elle-même un rosaire de l'Enfant Jésus. Le tableau de Sassoferrato, qui se trouve dans l'église de Sainte-Sabine, à Rome, et que nous avons déjà cité, offre cette particularité que la Sainte reçoit la couronne d'épines de l'une des mains de l'Enfant Jésus, et de l'autre le Rosaire. La seconde couronne qui, ici, est non plus de précieux métal, mais tressée de fleurs, est déposée sur les degrés du trône, entre les deux lis du Saint et de la Sainte.

Le lis, en effet, attribut de saint Dominique, est aussi l'attribut le plus fréquemment assigné à sainte Catherine de Sienne. Elle le porte dans le tableau d'André Vanni, son contemporain et son ami, auquel nous avons emprunté la tête reproduite ci-dessus (pl. III, fig. 1). Dans ce tableau, elle donne sa main à baiser à une jeune femme pieusement agenouillée devant elle: Mme Jameson a pensé que c'était Palmeriana, qui avait été son ennemie, et à qui elle accorderait son pardon; mais généralement on pense que c'est plutôt une personne reconnaissante d'une faveur obtenue par l'intercession de la Sainte. Là, sainte Catherine est caractérisée non-seulement par le lis, mais aussi par les stigmates[2]; au contraire, le lis est son unique attribut, dans un tableau de l'Ingegno, publié par l'*Ape Italiana*, où elle est mise en pendant de saint Dominique, qui le

1. *Vie de sainte Catherine*, par le Bienh. Raymond de Capoue. (Boll., *Acta Sanct.*, Aprilis, T. III, p. 901.

2. Rosini, *Storia della Pitt. ital.*, T. II, p. 175. Mme Jameson, *Legends of the Monastic Orders*, p. 391.

porte également. Placés debout à droite et à gauche de la Vierge-Mère, ils lui font cortége, et ne reçoivent plus le Rosaire, comme dans les tableaux précédents. L'attribution du lis dans de semblables conditions, n'est pas assez caractéristique, et la couronne d'épines placée comme attribut fixe sur la tête de sainte Catherine de Sienne, dans notre *Vie des Saints* manuscrite du XVIIe siècle, est préférable. Dans ces vignettes, on lui a mis de plus un crucifix à la main; on aurait pu sans difficulté lui laisser le lis, contre lequel il n'y a rien à objecter, quand les moyens de désignation sont d'ailleurs suffisants. Comme attribut, on donne encore à sainte Catherine de Sienne, son cœur à porter dans sa main; M. Guénebault en cite un exemple, où, de ce cœur, s'élève une branche de lis[1]. Dans le tableau de Crespi, on lui voit aussi, avec le cœur, une branche feuillée; mais en la comparant avec le lis que tient à côté saint Dominique, il semblerait plutôt que c'est une branche d'olivier. Ailleurs le cœur est enflammé et rayonnant. Ayala a discuté la question de savoir si on devait représenter sainte Catherine de Sienne avec les stigmates, et il incline vers une décision favorable. La raison du doute vient de ce que, sur la demande de la Sainte, ces stigmates, de son vivant, étaient restés invisibles quoique très-douloureux; mais, après sa mort, ils devinrent apparents; il en est fait mention au bréviaire romain, et, après les stigmates de saint François, il n'y en a pas de mieux avérés. Nous avons fait remarquer qu'ils avaient été représentés par André Vanni, et nous revenons sur son tableau, relativement aux traits, qu'il voulut, très certainement reproduire dans les conditions d'un véritable portrait (pl. III, fig. 1). On remarquera que, dans l'ensemble de la composition, le regard de la Sainte, s'abaissant modestement sur sa protégée, ne paraît pas aussi éteint qu'on serait porté à le juger, quand on ne voit que la tête isolée; nous ferons aussi observer que les dessinateurs n'ont pas su rendre tout ce qu'il y a d'intelligence, tout ce qui reste de traces des plus vives impressions, dans cette tête, d'ailleurs si calme et si sereine. C'est ainsi, dans le plus grand calme et comme morte à elle-même, que cette admirable Sainte devait agir, dans les circonstances qui sembleraient avoir demandé de sa part le plus d'énergie. On se rappelle que le Bienheureux Raymond s'inquiéta, comme pouvant nuire à son humilité, des louanges et des honneurs dont elle était l'objet: elle lui répondit avec la plus grande sérénité, qu'elle ne comprenait pas qu'une créature se considérant comme créature, pût avoir de la vaine gloire.

Ce portrait aussi donne l'idée des défaillances du corps de la Sainte, qui avaient lieu lorsque toutes ses puissances vitales avaient été

1. *Dict. icon. des Saints*, col. 125.

portées vers les choses d'en haut ; et nous rappellerons à ce sujet le beau et célèbre tableau où Sodoma l'a représentée s'évanouissant après avoir reçu les stigmates, rendus apparents par des rayons lumineux. Il semble que la vie échappe à Catherine, sans interrompre son union avec Dieu. Nous voudrions toutefois, pour entrer plus profondément dans le vrai de la situation, plus de simplicité encore de sa part, et moins d'inquiétude dans l'empressement des deux compagnes qui la soutiennent.

Un très-bon choix des principales actions de sainte Catherine se voit à Sienne, dans l'ancien atelier de teinturerie de son père, transformé en oratoire. Les scènes sont peintes par quelques-uns des principaux artistes de la cité, Pachiarotto, Salimbeni, Sébastien Foli. Catherine guérit miraculeusement une malade, qui se lève de son lit ; elle harangue les Florentins révoltés ; elle plaide leur cause à Avignon, devant le pape Grégoire XI, et sollicite celui-ci de revenir à Rome ; elle va, accompagnée de ses deux nièces, visiter les restes de sainte Agnès de Montepulciano, qui lève le pied pour le lui donner à baiser : c'est là, dit Mme Jameson, un chef-d'œuvre du Pachiarotto, que n'aurait pas désavoué Raphaël [1].

Revenant à sainte Agnès elle-même, il nous suffira de dire qu'il conviendrait, si on avait à la représenter, de lui attribuer un haut caractère de contemplation, et qu'on peut la faire distinguer, soit en représentant devant elle l'Enfant Jésus, auquel elle arrache sa petite croix, soit en lui mettant seulement à la main ce précieux insigne, soit même en parsemant de petites croix son voile et son manteau [2].

Sainte Catherine de Ricci, fleur du jardin de saint Dominique, plus humble et plus cachée encore, s'il est possible, quoique non moins admirable par l'élévation de sa vie contemplative, favorisée de grâces fort analogues à celles de sainte Catherine de Sienne, ne s'en distinguerait pas assez, si on se contentait de rappeler l'anneau et la couronne d'épines qu'elle reçut aussi successivement du divin Jésus ; mais on peut très-bien la caractériser au moyen du crucifix qui ouvrit ses bras pour l'embrasser, comme nous le voyons de saint Camille de Lellis (pl. xx).

Sainte Rose de Lima a brillé extérieurement de plus d'éclat : elle est devenue la patronne d'une grande ville, ses images se sont répandues, et son caractère est bien déterminé par son nom même. Ce nom lui avait été donné, au lieu de celui d'Isabelle qu'elle avait reçu au baptême, parce

1. Mme Jameson, *Legends of the Monastic Orders*, p. 396.

2. Cahier, *Caract. des Saints*, p. 280. « Lorsque l'évêque lui donna le voile, l'église se « trouva semée d'une quantité de petites croix blanches en manière de rosée, et le même « prodige se renouvela quand son cercueil fut visité, après sa mort, par sainte Catherine de « Sienne. »

qu'un jour, dans son berceau, son visage parut transformé en une charmante rose, et lorsqu'elle fut confirmée par saint Turibe, archevêque de Lima, ce fut sous ce gracieux nom de Rose. Comme elle l'avait reçu à cause de sa beauté, elle eut, dans la suite, scrupule de le porter ; mais la sainte Vierge la rassura, et lui dit seulement d'y ajouter celui de Sainte-Marie ; depuis lors, en effet, elle se fit appeler Rose de Sainte-Marie. Ses jeûnes et ses macérations extrêmes auraient dû la pâlir ; mais elle avait obtenu de Dieu, pour les dissimuler, de conserver la fraîcheur de sa carnation [1]. Il convient donc de la représenter avec le doux éclat, la rondeur, la fraîcheur d'une rose, comme l'a fait Murillo dans un tableau de la galerie de Madrid. Dans ce tableau, elle a pour caractéristique, outre l'habit de son Ordre, la couronne d'épines qui ceint sa tête, un rosaire suspendu à son cou, et surtout l'Enfant Jésus qui repose sur un bouquet de roses tenu dans sa main. Ces attributs lui ont été assignés très-ordinairement ; nous en retrouvons les équivalents dans la vignette de notre *Vie des Saints* manuscrite du XVIIe siècle, que nous



49

Sainte Rose de Lima.

publions, et rien ne prouve mieux l'extension de leur usage, que les différences mêmes que nous allons constater entre le tableau du grand maître et cette image populaire.

Dans celle-ci, à la couronne d'épines est substitué un cercle rouge ; et l'on se rappelle, en effet, que Rose, s'étant proposé d'imiter en tout sainte

1. Ayala, *Pictor christ.*, L. VII, cap. VII, § 3.

Catherine de Sienne, s'était tressé — en souvenir de la couronne d'épines que celle-ci avait reçue de Notre-Seigneur, — une couronne de véritables épines qu'elle s'enfonçait dans la tête, et lui avait substitué dans la suite une couronne de métal armée de pointes aiguës, qui remplissait le même office, et lui faisait autour de la tête comme un cercle ensanglanté[1]. Dans notre image, l'Enfant Jésus, au lieu de reposer sur un bouquet, est renfermé dans une auréole de roses; on pourrait aussi représenter l'Enfant Jésus couronné de roses, et ce serait plus conforme à la vision à laquelle paraît se rapporter plus particulièrement cette association de l'Enfant Jésus et des roses[2]. Enfin, dans notre image, Rose tient encore une ville suspendue par une ancre, conformément à la donnée rapportée par le P. Cahier, et reproduite dans sa vignette[3]. Nous remarquons aussi que la Sainte porte une couronne de roses, au lieu d'une couronne d'épines. Cette couronne doit rappeler qu'après sa mort, comme on avait oublié de préparer la couronne de fleurs qu'on devait mettre sur sa tête pour sa sépulture, selon ce qui se pratiquait communément pour les vierges, on emprunta à sainte Catherine de Sienne la couronne que Rose elle-même avait déposée sur la tête de son image; et l'on vit là une disposition providentielle, propre à faire reconnaître de plus en plus, en sainte Rose, une autre sainte Catherine de Sienne.

1. Boll., *Acta Sanct.*, Aug., T. V, p. 919, *Vie* par Léonard Hansen.

2. Ravie en extase, elle vit tout le sol environnant couvert de belles roses. Comme elle s'en étonnait, l'Enfant Jésus lui apparut et lui commanda de recueillir toutes ces roses. Elle le fit et les présenta au divin Enfant qui, choisissant la plus belle, la prit, la lui donna, et lui dit : « Toi-même, tu es cette rose: de celle-ci, je m'en charge; toi-même, prends « soin des autres. » Assurée de la sorte d'être dans les mains de son Époux, elle songea au salut de ses compagnes, qu'elle jugea être signifiées par les autres roses. En ayant donc fait une belle couronne, elle la posa sur la tête de l'Enfant Jésus, qui la reçut avec bonté, donna sa bénédiction à Rose et disparut. (*Ristretto della vita della Beata Rosa*, par le P. Dominique Lioni; Rome, 1668, p. 176.) Au frontispice de cette *Vie* comme de celle du P. Léonard Hansen, sainte Rose est représentée se promenant avec l'Enfant Jésus tenu par la main. Ayala dit qu'une image où sainte Rose serait représentée sans l'Enfant Jésus, ne pourrait être réputée complète. (*Pictor christ.*, L. VII, cap. VII, § 6.)

3. *Caractéristiques des Saints*, p. 790. On comprend que cette ville est celle de Lima. Lima n'est pas sur le bord de la mer, mais elle en est peu éloignée, et cela a suffi, vu surtout qu'on la considère par rapport à l'Espagne, pour que l'ancre ait été employée afin d'exprimer son patronage de sainte Rose.

VI.

TROIS SAINTES VEUVES.

Fidèle à notre méthode de procéder par groupes de Saints et de Saintes entre lesquels nous trouvons des rapports de famille, de position ou de physionomie, nous allons réunir dans un même article quelques observations relatives à trois saintes Veuves fondatrices d'Ordres religieux : sainte Brigitte, sainte Françoise Romaine et sainte Jeanne-Françoise de Chantal. Nous le ferons avant d'arriver à sainte Thérèse, que nous aurions pu, à plus d'un titre, associer à ces fondatrices. Venue après les deux premières, elle trouverait place avant la troisième, si nous suivions absolument l'ordre chronologique ; à considérer aussi le caractère de leurs œuvres, sainte Jeanne de Chantal devrait suivre sainte Thérèse plutôt que la précéder, la *Visitation* pouvant paraître, dans les desseins de Dieu, une modification du *Carmel*, adaptée à des natures et à des tempéraments plus délicats. pour les porter à une même perfection. Mais il nous suffira d'avoir consigné ici cette remarque, et quand nous reviendrons sur la sainte réformatrice du Carmel, nous ferons facilement comprendre les motifs que nous avons de dessiner à part sa grande figure, et de la réserver pour le couronnement de notre œuvre.

Pour bien caractériser un Saint, il faut s'attacher à l'impression dominante qui reste de sa vie; faisant l'application de cette règle à sainte Brigitte, la pensée se porte aussitôt sur ses révélations, et, en effet, c'est assise, un livre et une plume à la main, assistée par un Ange, ou par le Saint-Esprit lui-même, ou bien éclairée d'une lumière céleste, qu'elle a été le mieux représentée. Elle l'est admirablement bien au frontispice de l'édition romaine de ses *Révélations*, de 1628. A l'autre extrémité de la table sur laquelle elle écrit, est aussi assise sainte Catherine de Suède, sa fille. Toutes les deux revêtues du même habit monastique, elles se distinguent d'abord par leur âge : la mère, mûrie, mais nullement affaiblie par les années, tient les yeux levés vers le ciel, où la divine colombe apparaît suspendue ; son inspiration est douce ; et encore sous l'action de la lumière d'en haut, ses deux mains appuyées sur la table, levant un doigt de la gauche, on voit qu'elle médite ce qu'elle va écrire de la droite. Sainte Catherine joint aux traits de la jeunesse la maturité de la réflexion ; fixant

elle-même les yeux sur l'Esprit-Saint, elle semble, d'une main, le prendre à témoin que le livre ouvert aussi devant elle a bien été écrit sous sa



50

Sainte Brigitte et sainte Catherine de Suède.

dictée, tandis que de l'autre elle tient un lis, comme son attribut personnel. Nous reproduisons ces deux têtes, comme un excellent spécimen de ce que l'art chrétien bien dirigé aurait pu être au XVII[e] siècle, et pour montrer quels sont les caractères de la vraie inspiration.

On donne aussi très-convenablement pour attributs à sainte Brigitte, en les plaçant devant elle et comme objet de ses méditations, soit le crucifix, soit les membres du Sauveur marqués de stigmates, un cœur surmonté d'une croix qui indique sa grande dévotion pour la Passion de Notre-Seigneur [1], le bourdon et les autres insignes de pèlerinage. C'est celui de tous ses attributs que l'on peut le mieux lui mettre à la main si l'on doit la représenter seulement au moyen d'une figure debout et isolée : joint à son costume monastique, à la couronne princière que l'on peut déposer à ses pieds, à son âge mûr, à son air à la fois calme, vénérable et inspiré, cet attribut la fera facilement reconnaître.

Sainte Françoise, destinée, comme sainte Brigitte, à achever de se sanctifier dans l'état de la viduité et de la profession religieuse, s'était élevée comme elle à une grande sainteté, du vivant de son mari, Laurent Ponziani, avec lequel elle vécut pendant quarante ans, avant de se retirer dans la maison des Oblates de la *Tour des Miroirs*, qu'elle avait

1. Cahier, *Caractéristiques des Saints*, p. 235.

fondée; et l'on pourrait les donner l'une et l'autre comme de parfaits modèles pour se sanctifier dans l'état de mariage. Sainte Françoise, dans toutes les positions de sa vie, s'est distinguée par une immense charité pour les pauvres, et c'est avec raison qu'on l'a représentée, elle, grande dame, ramassant du bois dans ses vignes pour le leur distribuer, et le transportant à Rome d'abord sur ses épaules, puis sur un pauvre âne, afin de pouvoir leur en apporter davantage. On la vit mendier avec Vannotia, sa belle-sœur, — compagne de ses bonnes œuvres, morte elle-même en odeur de sainteté, — autant pour s'humilier, il est vrai, que pour faire encore l'aumône, quand elles avaient donné tout ce dont elles pouvaient disposer. Elles avaient été si loin, en effet, dans leurs pieuses largesses, que leurs maris s'en étaient émus; mais comme ils visitaient les greniers qu'elles avaient épuisés, ces greniers s'étaient retrouvés miraculeusement remplis. A cette époque de sa vie, Françoise, toute jeune femme (elle avait été mariée à douze ans), doit apparaître avec un caractère de gentillesse dans l'expression de son zèle, qui s'accorde avec ce joli nom de *Ceccollela*, c'est-à-dire de *petite Françoise*, que Vannotia, son aînée, lui donnait par amitié [1]; mais, dans la suite, il ne semble pas que l'on puisse mieux faire, pour la représenter, que de s'attacher à ce nom de *Romaine*, qui lui a été donné par excellence. C'est la *romaine* chrétienne qui apparaît, lorsque, par obéissance pour son confesseur, elle livre elle-même, comme otage, son jeune fils Baptiste, le seul enfant qui lui restât, au gouverneur de Rome pour le roi Ladislas de Duras, qui s'était emparé de cette ville. Les Ponziani étaient de ceux qui lui avaient le mieux résisté, en défendant les droits du Souverain Pontife. Paul, le mari de Vannotia, avait été emprisonné; Laurent, le mari de Françoise, blessé grièvement, avait été ensuite exilé; plus tard, il devait mourir d'une autre blessure reçue au milieu de ces querelles sanglantes. Livrer son fils à l'ennemi dans ces circonstances, c'était s'exposer à le perdre : Françoise le conduisit elle-même à l'Ara Cœli, où les Napolitains avaient leur quartier général, et dédaigna de demander leurs faveurs; mais elle alla se jeter devant la vénérable image que l'on conserve en ce lieu (voir notre T. III, pl. II), et qui se laissa voir à elle au travers des voiles qui la couvrent habituellement. Pierre de Troïa, le gouverneur napolitain, attachait tant d'importance à posséder le jeune Ponziani, pour contenir les Romains, qu'il l'avait fait monter aussitôt en croupe derrière un de ses officiers; mais le cheval qui devait les emmener demeura immobile, au point qu'il fut impossible de le faire avancer, et les Napolitains, terrifiés, rendirent l'enfant à sa mère.

1. On voit que *Ceccollela* est un diminutif formé des deux dernières syllabes de *Francesco*, en supprimant l'*s* pour adoucir le son.

C'est en effet avec un profil d'un caractère tout antique, nous pourrions dire avec un caractère de matrone romaine, que le Dominiquin a représenté sainte Françoise, à Grotta-Ferrata. La Sainte est assise comme sur le sol, mais plutôt sur un nuage, et soutient une table gravée, qui contribue à lui donner une physionomie toute sculpturale. Pour la bien rendre, nous croirions qu'en lui attribuant ce caractère de noblesse et de gravité, il ne faut pas non plus oublier en elle la jeune sœur de Vannotia, et nous dirons encore qu'on doit se souvenir de l'Ange qui est devenu son attribut vraiment caractéristique, pour répandre dans ses traits à elle-même comme un reflet angélique.

Il n'y a aucune incertitude quant à la manière de représenter cet Ange qui accompagnait partout sainte Françoise sous des formes visibles à ses yeux, — quelquefois aussi à ceux de son confesseur, — depuis qu'il lui était apparu avec son jeune Évangélista, après la mort de cet enfant. Il n'y a qu'à se conformer à la description recueillie de la bouche même de la Sainte. Évangélista avait vécu déjà et était mort comme un Saint, à l'âge de neuf ans. C'était aussi sous la figure d'un enfant de neuf ans, qu'était apparu, avec lui, l'Archange qui devait désormais être préposé à la garde de sa mère, et ce fut sous cette figure que ce céleste Esprit continua de se montrer à elle. Il tenait habituellement les bras croisés sur sa poitrine. Sa chevelure semblait d'or, elle était crépue et assez longue pour couvrir son cou et flotter sur ses épaules. Sur une robe d'une éblouissante blancheur, il portait une tunique de sous-diacre, dont la couleur n'était pas toujours la même : elle paraissait tantôt blanche, tantôt d'un bleu céleste, tantôt d'un rouge feu. Ces vêtements couvraient entièrement son corps et descendaient jusqu'à ses pieds, qui étaient toujours fort propres, quoiqu'il marchât souvent dans la boue, sans être chaussé[1]. Lorsque Françoise faiblissait dans le bien, l'Archange s'éloignait; quand elle se relevait, il se rapprochait d'elle d'un air gracieux; quand elle était tentée, il lui suffisait d'un regard pour lui rendre la paix, et de secouer sa belle chevelure pour mettre en fuite les monstres de l'enfer.

Saint François de Sales fut l'ange de sainte Jeanne-Françoise de Chantal, et cet ange de douceur la porta à des actes d'une fermeté si héroïque, qu'elle semblerait avoir été jusqu'à la dureté, aux yeux de ceux qui n'ont pas le secret des voies de Dieu. On a peine à pardonner à la sainte veuve d'avoir résisté aux conseils de son frère, l'archevêque de Bourges, et d'être passée par-dessus le corps de son jeune fils, pour aller prendre congé de son vieux père et recevoir la bénédiction de celui-ci avant de

1. *Vie de sainte Françoise Romaine*, traduction de M. l'abbé P....., p. 29.

se renfermer dans le premier monastère de la Visitation. Mais le vrai de la situation se voit dans les paroles mêmes de ce père vénérable, lorsqu'il s'écria alors : « O mon Dieu, quel sacrifice me demandez-vous!... Mais « vous le voulez, je vous l'offre donc, cette chère enfant; recevez-la, et « me consolez ». C'était à la garde d'un semblable père que Mme de Chantal laissait son fils; et si l'on veut savoir quel était véritablement son cœur de mère, ne suffit-il pas de lire dans celui du président Frémiot? Que peut-on faire de plus pour ses enfants que de puiser dans le sein de Dieu, le Père des pères, le don de faire pour eux tout ce qui peut leur profiter le mieux? La Sainte avait marié une de ses filles avec un jeune frère du saint évêque qui la dirigeait dans les voies de Dieu; la seconde de ses filles ne la quitta que pour se marier; elle se séparait de son fils, mais elle ne l'abandonna pas, et les affaires temporelles de sa famille furent toujours maintenues, sous sa direction, dans la plus grande prospérité.

On représente sainte Jeanne de Chantal un cœur à la main [1]; ce cœur est marqué du nom de Jésus, parce que, étant encore dans le monde, elle l'avait gravé sur sa poitrine. C'est le symbole de l'amour de Dieu; mais l'amour de Dieu fait aimer avec une abondance toujours croissante tout ce qu'il faut aimer, et c'est inondée de ses larmes, mais décidée à marcher en avant où Dieu l'appelait, qu'il faut voir la sainte amie de saint François de Sales s'arrachant aux sollicitations des siens. C'est là le moment du combat : on la représentera plutôt après la victoire, vieillie dans la sérénité du cloître et conforme au joli mot de sa petite-fille qui l'appelait : *Sainte grand'maman*. Mme de Sévigné se prévalait de cette parenté pour se dire la sœur des religieuses de la Visitation : sœur sur laquelle avait passé le souffle du monde, mais en qui la foi de la commune aïeule avait jeté de profondes racines. Et où en serions-nous si, des soupiraux du cloître, il ne soufflait, sur le milieu embrasé où nous vivons, de ces brises rafraîchissantes comme la dévotion au Sacré Cœur de Jésus, dont a été la promotrice une autre petite-fille de sainte Chantal, mais uniquement selon l'esprit, la Bienheureuse Marguerite-Marie?

1. Guénebault, *Dict. Icon. des Saints*, col. 517; Cahier, *Caract. des Saints*, p. 235.

VII.

SAINTE THÉRÈSE.

Née en 1515, six ans avant la conversion de saint Ignace, sainte Thérèse appartient pleinement aux temps modernes ; nous le disons spécialement au point de vue de l'art, puisque, lorsqu'elle commença son œuvre de réformation, la révolution artistique qui a reçu le nom de Renaissance, avait achevé de s'accomplir. Il ne restait plus de traces des anciennes manières, aucunes traces surtout du mysticisme,—de ce mysticisme sage et senti, qui, dans la période précédente, avait brillé de tant d'éclat,— lorsque les artistes furent appelés à célébrer une Sainte qui se distingue entre toutes par son caractère extatique et ses mystérieuses communications avec le divin Sauveur. Ayant perdu le secret d'être mystiques avec vérité, dans la paix, la sérénité de l'âme, par la profondeur et la sublimité des affections, ils tombèrent dans cette affèterie mystique dont le Bernin a donné le dernier mot dans son groupe trop fameux de l'église de la Victoire. Cette merveilleuse vision—où sainte Thérèse eut effectivement le cœur percé, et qui a donné lieu à une fête célébrée dans les maisons de son Ordre, à l'instar de celle des Stigmates de Saint-François d'Assise[1], — méritait de servir à caractériser notre Sainte. Sur sa châsse à Albe, sur l'encadrement du reliquaire qui renferme son cœur [2], dans la même ville, dans l'estampe du P. Binet, on voit également des Anges armés de flèches, pour rappeler comment ce cœur fut percé. Nous n'y pourrions qu'applaudir, si ce n'était la mièvrerie de tous les personnages. Nous ne pouvons admettre que, sur la châsse, les deux enfants qui tiennent, le premier, d'une main, le cœur même de Thérèse, de l'autre la flèche qui l'a percé, le second, une couronne de fleurs qui lui est destinée, — représentent convenablement des esprits célestes. Ce serait cependant — à considérer seulement la simplicité relative de leurs attitudes, — la plus supportable de ces représentations.

1. Cette fête ne fut établie qu'après la constatation canonique de l'ouverture qui se trouva effectivement dans le cœur de sainte Thérèse après sa mort, et que l'on voit encore sur ce cœur conservé dans la ville d'Albe. (Boll., *Acta Sanct.*, Oct., T. VII, p. I, planche et texte, p. 430.)

2. *Id.*, p. 428, 430.

Nous ne saurions trop le répéter, la simplicité est un des traits les plus caractéristiques de la véritable élévation de l'âme, des sentiments les plus vrais et les plus profonds, et rien ne contraste, — nous en sommes frappé de plus en plus — avec ces poses contournées, ces mignardises du regard, comme la simplicité de la Sainte dans ses portraits. Celui que nous avons emprunté au P. Binet (pl. III, fig. 2) est, pour ainsi dire; une traduction du portrait original peint par le frère Jean de Miseria, que les nouveaux Bollandistes ont publié [1]. Le P. Jérôme Gratien, provincial des Carmes, à l'obéissance duquel sainte Thérèse était soumise, lui avait ordonné de se laisser peindre; son tort, dit Ribeira, l'historien de la Sainte, fut de n'avoir pas choisi l'un des premiers peintres de l'Espagne. Le portrait qu'il obtint était ressemblant, mais un peu éteint. Corneille Galle, l'auteur de l'estampe du P. Binet, a voulu en accentuer les traits, et en a fait ce que nous appelons une traduction. Cette traduction s'est encore éloignée de l'original, en passant par les mains d'un autre graveur, pour arriver sur notre planche; nous avons pu dire toutefois que le caractère général des traits et de l'expression était conservé dans la figure mise sous les yeux de nos lecteurs, et quant aux observations que nous avons faites, et que nous faisons encore, sur ce qu'il y a de simplicité, de sens, de douce fermeté dans ce caractère, le portrait original les justifie mieux encore qu'aucune des copies. On en jugera par la description suivante, empruntée à deux biographes de sainte Thérèse, qui avaient été l'un après l'autre ses confesseurs : le P. François de Ribeira, jésuite, et Didace de Yepes, hiéronymite, ensuite évêque de Tarrazona ; celui-ci n'a fait que modifier quelques-uns des termes employés par son devancier. Comme ils ne se contredisent pas, nous empruntons tour à tour les expressions de l'un et de l'autre, et, en grande partie, celles du traducteur de Ribeira, le P. Marcel Bouix.

« Elle était d'une taille avantageuse et très-bien proportionnée; d'une « grande beauté dans sa jeunesse, elle en avait conservé beaucoup de « traces dans un âge avancé. Elle avait de l'embonpoint et la peau très- « blanche; son visage était plein, arrondi, d'une belle coupe, d'un teint « de lis et de rose ; il s'enflammait dans l'oraison et lui donnait une beauté « ravissante; il y avait dans sa figure une limpidité ineffable, et tout y « respirait une paix céleste. Ses cheveux étaient noirs et bouclés, son « front large, uni et très-beau ; ses sourcils châtains, bien fournis et un « peu arqués; ses yeux noirs, ronds, à fleur de tête, de grandeur « moyenne, mais admirablement disposés, vifs et graves. Quand elle sou- « riait, le sourire et l'allégresse s'y peignaient, et ils respiraient la gravité

1. Boll., *Acta Sanct.*, Oct., T. VII, pars 1, p. 341.

« quand elle voulait être grave. Son nez était petit, peu élevé vers le mi-« lieu, rond par le bout et un peu incliné vers le bas; ses narines petites « et arquées. Sa bouche n'était ni grande ni petite; la lèvre supérieure « était déliée et droite ; la lèvre inférieure plus grosse et un peu pendante; « ses dents étaient bonnes; son menton bien fait; ses oreilles ni petites « ni grandes. Elle avait le cou large et peu élevé ; de petites mains très-« belles. Elle portait sur son visage, du côté gauche, trois petits signes « qui lui donnaient beaucoup de grâce, le premier plus bas que la moitié « du nez, le second entre le nez et la bouche, et le troisième au-dessous « de la bouche ; son port était majestueux, sa démarche pleine de dignité « et de grâce ; elle était si aimable, si paisible, qu'il suffisait de la voir et « de l'entendre pour lui porter du respect et l'aimer [1]. »

Qui aurait étudié ce portrait, pourrait-il jamais songer à représenter sainte Thérèse comme se tordant, se contournant d'un air affecté, dans quelque circonstance que ce soit ? Et le caractère de son image ne doit-il pas donner le ton à toute représentation qui lui est consacrée, par conséquent à la physionomie des Anges qui viennent concourir à l'expression et au développement de ses affections ?

Le divin Maître avait allumé dans son cœur, dit son historien, « un feu « d'amour de Dieu, si grand et si élevé qu'elle en était tout embrasée, et « qu'elle mourait du désir de voir Dieu. » Elle eut à plusieurs reprises la merveilleuse vision dont nous avons parlé. « Elle voyait près « d'elle, à son côté gauche, un Ange sous une forme corporelle, petit « mais d'un visage très-beau, et si enflammé, qu'elle jugeait que ce « devait être un Séraphin. Il tenait de ses mains un long dard; ce « dard était d'or, et paraissait avoir un peu de feu à sa pointe. L'Ange le « lui enfonçait dans le cœur; quand on le retirait, il semblait à la Sainte « qu'on lui arrachait en même temps les entrailles, et elle demeurait « tout embrasée de l'amour de Dieu [2]. »

On voit que Thérèse recevait par l'intervention angélique le don d'aimer Dieu, par delà tout ce qui lui aurait été autrement possible, un peu comme l'aiment les Séraphins dans le ciel, ce qui est si fort au-dessus de la nature, qu'elle ne peut le supporter sans prodigieu-

1. Boll., *Acta Sanct.*, Oct., T. VII, p. 2, p. 341, 651 ; Bouix, *Vie de sainte Thérèse*, p. 251. Les trois petits signes, peu apparents sur la planche du Binet, ont été omis sur la nôtre ; sur celle des Bollandistes, on en remarque un quatrième sur la joue droite. La plus grande différence entre cette planche et celle du P. Binet, puis par contre-coup avec la nôtre, est dans la bouche ; C. Galle n'a pas assez animé la lèvre supérieure, et n'a pas assez donné de saillie à la lèvre inférieure. Il y a aussi de la différence dans les joues, qu'il a moins arrondies, et dans le menton, qu'il a moins détaché.

2. Bouix, *Vie de sainte Thérèse*, p. 50, 51.

sement souffrir; et c'était là ce qui s'exprimait aux yeux de Thérèse sous des figures sensibles. Ainsi étaient attestées la réalité de cet état de l'âme, et la réalité de ses effets sur le corps, et l'on comprend que, par une disposition divine, le cœur de la Sainte ait été effectivement ouvert d'une blessure, qui s'est trouvée très-apparente quand on a fait l'autopsie de son corps. Dans cet état, elle aurait dû mourir, et sa vie depuis lors doit apparaître comme un perpétuel miracle.

Que le corps s'affaisse un peu sur lui-même, dans un état de demi-défaillance, sans se contourner ; que l'âme ravie paraisse s'élancer, par l'expression de la physionomie ; que ce ravissement soit empreint de souffrance et d'amour, comme il convient de représenter les Martyrs dans l'excès des tourments, et vous êtes ainsi entré autant que possible dans le vif de la situation. L'Ange ne sera ensuite, si l'on veut, qu'un accessoire. Pour le bien représenter, souvenez-vous cependant du mouvement vif et résolu du bienfaisant opérateur qui blesse pour sauver la vie, et surnaturalisez son expression. Il lui faut alors infiniment de calme ; l'artiste devra aussi se rappeler combien il en faut pour rendre les impressions véritablement vives et profondes. Mme Jameson a donné, d'après un tableau espagnol qui était au Louvre, mais qu'on n'y voit plus, une sainte Thérèse prête à recevoir le coup sacré : elle est disposée à tout, mais dans un sentiment où il entre plus de résignation que d'amour ; ses traits sont vulgaires, il y faudrait plus de distinction et d'ardeur ; son corps est matériel et pesant, il le faudrait soulever ; il faudrait aussi, puisqu'il s'agit de la représentation d'un fait, se rappeler qu'alors elle était jeune. Mais cette peinture, médiocre à plus d'un titre, pourrait, à raison de son caractère de simplicité, indiquer la bonne voie, où il est facile de faire beaucoup mieux [1].

Considérer sainte Thérèse par rapport à la vivacité de son amour divin, c'est ne la voir que par l'un de ses côtés. Il y a aussi, chez elle, cette élévation, cette ampleur et cette sûreté de doctrine qui l'ont fait comparer à un Père, ou, pour mieux dire, à un Docteur de l'Église. On a été jusqu'à discuter si elle ne pouvait pas absolument recevoir ce titre, sur ce fondement que, dans son oraison, l'Église se sert de ces expressions : *ita cœlestis ejus doctrinæ pabulo nutriamur, et piæ devotionis erudiamur affectu,* « faites que nous soyons nourris du pain de sa céleste doctrine, et formés aux sentiments de son ardente piété [2] ». Les Bollandistes posent la question ; ils établissent que, pour avoir droit au titre de docteur de

1. *Legends of the Monastic Orders*, p. 422.

2. Nous voyons des Paroissiens où l'on a traduit « la céleste doctrine ». Pourquoi cette timidité, et ne pas dire « sa doctrine », puisque l'Église dit *ejus doctrinæ* ?

l'Église, il faut trois choses : la sainteté, la doctrine éminente, un décret émanant du chef de l'Église ou d'un concile général. Sainte Thérèse réunit les deux premières conditions, la troisième lui manque, et il n'est pas croyable que, vu sa qualité de femme, elle puisse lui être accordée. Ce n'est donc que dans un sens large et par voie de comparaison, qu'on peut se servir de l'expression de Bossuet; mais on peut très-bien, ajoutent les savants commentateurs, l'assimiler aux Docteurs d'une Faculté de théologie et lui en attribuer les insignes, comme on le fait usuellement en Espagne, et ils en publient un exemple[1]. Un attribut d'une signification plus élevée, la divine colombe planant sur sa tête, lui est attribué plus généralement, et sur les meilleurs fondements, comme le prouve Ayala[2]; seulement, comme d'autres Saintes y ont droit, cet emblème divin ne sert pas aussi bien à la caractériser.

Il faut aussi considérer, en sainte Thérèse, la puissance d'intercession. La pensée spéciale de sa Réforme est une pensée de prière vive, de prière incessante pour les besoins de l'Église, pour les besoins des âmes, et, par suite, pour les besoins de la société. C'est en cela que sainte Thérèse est venue si à propos. Au moment où les connaissances humaines, où toutes les industries allaient prendre un si prodigieux essor, — essor bon en soi, dont il devait sortir des biens très-réels, mais qui facilement aussi pousse avec une activité fiévreuse vers tant de convoitises, et qui devait susciter tant de désordres, d'erreurs et de désastres, — il fallait un immense contrepoids, dans le dépouillement et la supplication des âmes choisies. Et qui pourrait calculer combien, depuis trois cents ans, les Carmélites ont détourné de coups? Le caractère d'intercession de sainte Thérèse s'exprime, en iconographie, principalement par rapport aux âmes du Purgatoire. Un des tableaux où Rubens entre le plus dans le sentiment chrétien, est celui où il l'a représentée agenouillée aux pieds de Notre-Seigneur, et le suppliant avec la plus vive ardeur pour ces pauvres âmes, plongées, à côté, dans des flammes dévorantes[3]. Cependant, sans en excepter même la figure de la Sainte, — figure d'ailleurs d'une expression pénétrante, à laquelle on ne peut reprocher que de n'être pas conçue selon son type historique, quand la chose était possible, — à cette peinture si vigoureuse et si animée, comme intensité de sentiments, nous préférons une composition qui porte la date de 1836 et le nom de Fr. Alessandro Manucci : pendant le saint sacrifice de la Messe, sainte Thérèse voit sortir des flammes du Purgatoire un jeune jésuite, mort la nuit précé-

1. *Acta Sanct.*, Oct., T. VII, p. I, planche et texte, p. 469.

2. *Pict. christ.*, L. VIII, cap. II, § 9.

3. Mme Jameson, *Legends of the Monastic Orders*, p. 423, 442. Ce tableau, peint pour les *Petits Carmes* d'Anvers, est maintenant dans la galerie de cette ville.

dente, pour lequel elle priait; elle voit Notre-Seigneur accueillir ce nouvel élu. Cette œuvre est conçue dans le style propre à l'école qui a tenté, aussi en Italie, de renouveler l'art chrétien, en se retrempant à ses sources, sans négliger tout ce que l'art a conquis d'habileté technique depuis trois ou quatre cents ans, et l'on comprend, en la voyant, tout ce que gagnerait sainte Thérèse à être représentée par un digne héritier du Beato Angelico.

Nous arrivons au terme de notre tâche, sans avoir eu un seul instant la pensée d'épuiser aucun des sujets que nous avons traités. L'art chrétien, à sa manière, peut tout embrasser, parce qu'il n'y a rien dans le monde qui ne puisse être envisagé chrétiennement, et qu'il n'est aucune pensée qui ne puisse plus ou moins bien se traduire dans le langage de l'art. En dernier lieu, notre étude a porté sur un petit nombre de Saints divisés par groupes; or, en dehors de ces groupes, il y a cette multitude de Bienheureux de toutes nations, de toutes tribus, de tous les peuples et de toutes les langues, que personne ne pourrait compter [1]. Chacun d'eux cependant a une physionomie qui lui est propre, avec laquelle, s'il était connu, il pourrait être spécialement représenté. On pourrait aussi, par delà les divisions liturgiques qui nous ont dirigé et contenu, en former d'autres, suivant les âges, suivant les nations, suivant les États. Flandrin, dans les fresques de Saint-Vincent-de-Paul, a formé un groupe spécial des *saints Ménages*. Nous avons dit comment il se rencontrait difficilement que la sainteté atteignît une suffisante perfection ou un suffisant éclat, dans les positions ordinaires de la vie, pour obtenir dans ces conditions les honneurs d'un culte public. Les saints ménages de Flandrin se trouvent être, pour la plupart, des Martyrs, ou ils ont été de ces Saints, comme saint Elzéar et sainte Delphine, qui ont porté l'héroïcité de la continence dans le mariage jusqu'à vivre comme n'étant pas mariés. La réunion de ces saints époux n'en a pas moins pour effet de nous rappeler comment on peut ensemble marcher saintement vers le but de la vie, et c'est avec cette intention que nous arrêtons nos yeux sur un de ces groupes qui représente saint Adrien et sainte Natalie (pl. XXVII) [2]. Saint

1. Apocal., VII, 9.
2. Nous donnons un dessin original de Flandrin, un peu différent du groupe peint à Saint-Vincent-de-Paul.



GRAVÉ PAR P. LE RAT — D'APRÈS LA PHOTOGRAPHIE

ST ADRIEN ET STE NATHALIE

(Dessin de H. Flandrin)

IMP. BEILLET, Q. DE LA TOURNELLE, 35

Adrien remporta la palme du martyre; sainte Natalie, son épouse, pénétra dans sa prison, pansa ses plaies, et l'encouragea à rester ferme dans la foi; ce double rôle, elle continua à le remplir vis-à-vis des autres Martyrs, après la mort de son mari, et termina sa vie dans une sainte viduité. Leur situation est exceptionnelle; mais il n'est pas exceptionnel d'avoir des luttes et des combats dans la vie et d'être soutenu par une pieuse compagne. Voilà comment nous pouvons, nous devons tous être saints, et l'art chrétien ne doit avoir d'autre but, en définitive, comme tout ce qui est chrétien, que de faire des Saints.

FIN DU CINQUIÈME ET DERNIER VOLUME.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE CINQUIÈME VOLUME

QUATRIÈME PARTIE

ICONOGRAPHIE DES SAINTS.

ETUDE III.

DES PATRIARCHES ET DES PROPHÈTES.

ÉTUDE IV.

SAINT JEAN-BAPTISTE.

ÉTUDE V.

TYPES ET ATTRIBUTS DE SAINT PIERRE ET DE SAINT PAUL.

ÉTUDE VI.

COMPOSITIONS RELATIVES A SAINT PIERRE ET A SAINT PAUL.

ÉTUDE VII.

DES APÔTRES.

ÉTUDE VIII.

DES MARTYRS.

ÉTUDE IX.

DES PÈRES DE L'ÉGLISE.

ÉTUDE X.

DES SAINTS PONTIFES.

ÉTUDE XI.

DES SAINTS FONDATEURS D'ORDRES.

ÉTUDE XII.

DES GRANDS SAINTS DE TOUTES FAMILLES RELIGIEUSES.

ÉTUDE XIII.

DE SAINTE MARIE-MADELEINE ET DES SAINTES FEMMES DE L'ÉVANGILE.

ÉTUDE XIV.

DES SAINTES MARTYRES.

ÉTUDE XV.

DES VIERGES ET DES VEUVES CONSACRÉES A DIEU.

TABLE DES VIGNETTES

GRAVÉES SUR BOIS.

TABLE DES PLANCHES.

ERRATA.

Page 26, note, *saint Jean d'Alcantara,* lisez *saint Pierre d'Alcantara.*
Page 32, ligne 23, *saint Jacques le Majeur*, lisez *saint Jacques le Mineur.*
Page 32, ligne 27, *saint Jacques*, ajoutez *le Majeur.*
Page 54, ligne 13, *Benozzo Gorzoli*, lisez *Luca Signorelli.*
Page 60, ligne 32, *fig.* 3, lisez *fig.* 4.
Page 88, note 2, ligne 6, *les Evangiles*, lisez *l'Evangile.*
Page 89, ligne 2, v^e *siècle*, lisez xve *siècle.*
Page 92, ligne 10, *saint Jérôme*, lisez *saint Laurent.*
Page 149, ligne 31, *pl.* VI, lisez *pl.* XI.
Page 175, ligne 12, *Grégoire XV*, lisez *Grégoire V.*
Page 189, ligne 9, *Grégoire XV*, lisez *Grégoire V.*
Page 192, ligne 32, *guérissant Elymas*, lisez *aveuglant Elymas.*
Page 243, ligne 12, *l'horreur du supplice*, lisez *l'horreur du carnage.*
Page 256, ligne 23, *saint Nérée*, lisez *saint Nazaire.*
Page 264, ligne 10, *immistus*, lisez *inmotus.*
Page 348, ligne 15, *les Critiques*, lisez *ces Critiques.*
Page 379, note 1, *Villexore*, lisez *Villefore.*

Poitiers. — Typographie de Henri OUDIN, rue de l'Éperon, 4.